Colecţia DISCOBOLUL
Coperta: CĂLIN STEGEREAN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale VLAD, ION
în labirintul lecturii / Ion Vlad. - Cluj-Napoca: Dacia, 1999 344 p.; 20 cm. - (Discobolul) ISBN 973-35-094l-8
821.135.1.09

Str. Ospătăriei nr. 4, RO-3400, Cluj-Napoca Tel.: 064/428492
Redactor: FELICIA SCHLEZAK Tehnoredactor: FLAVIA-MARIA ŢIMPEA Comanda nr. 4046
în atenţia furnizorilor de carte:
Timbral literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont 45106262, BCR, Sucursala municipiului Bucureşti

ION VLAD

ÎN LABIRINTUL LECTURII

EDITURA DACIA Cluj-Napoca, 1999
Culegere computerizată: S.C. MULTIAREA S.A.; SATU MARE, B-dul Lalelei, nr. R 15 tel. 061 / 721111
Tiparul executat sub comanda nr. 353/1999, la Imprimeria de Vest R.A., Oradea, str. Mareşal Ion Antonescu nr. 105. Tel. 059/416632; fax 059/4138Î5 ROMÂNI \

Studenţilor mei care s-au „ alcătuit "în promoţii atît de numeroase încît, amintindu-mi de început (1952), sunt tentat să fur cîţiva ani din deceniile ce s-au succedat

*în **loc** de prefaţă*

Am ezitat în ce priveşte alegerea titlului pentru volumul pregătit nu fără emoţii şi nu fără reticenţe, fn primul rîndpentru faptul că, începînd cu volumul Lecturi constructive *(Cartea Românească, 1975), termenul şi (în fond) categoria lecturii au fost asociate unor cărţi apărute ulterior (1977, 1983, 1991). în realitate, paginile semnate de autorul acestei cărţi au însemnat* lecturi, *texte puse sub semnul emblematic al spectacolului interpretării teoretice şi critice.*
Înfăţişez cititorului de acum studii, eseuri şi comentarii apărute în perioada 1990-l999 în reviste precum „Apostrof", „Jurnalul literar", „Literatorul", „Steaua" şi „Tribuna" sau, altele, inedite, şi având să însemne viitoare (încă) puncte de reper pentru noi lecturi.
Autorul acestor texte crede cu tărie în valoare indeniabilă a LECTURII, univers plural al meditaţiei, al plăcerii şi fascinaţiei pentru marea Bibliotecă a literaturii.
Recunoscător Editurii „Dacia", unde revin după mulţi ani, le mulţumesc doamnei Felicia Schlezak şi domnului Radu Mareş pentru naşterea acestor file.
Cluj, iulie 1999
Ion Vlad

I. ÎN CĂUTAREA CĂRŢII ABSOLUTE

în căutarea cărtii absolute

într-o *Notă despre Walt Whitman,* Jorge Luis Borges amintea despre un motiv devenit ulterior temă obsedantă pentru meditaţia sa asupra Cărţii; motivul în sine nu era necunoscut scriitorului atît de profund ataşat universului creat prin Carte. Important era acum, în eseul consacrat autorului *Firelor de iarbă,* sensul conferit arhetipului Textului generator al altor texte, „carte a cariilor", cum îl numeşte Borges, rezultat din infinite conexiuni, din invocarea marilor cărţi ale lumii, din *amintirea* lor, care provoacă un sistem (orizonturi de aşteptare) de corespondenţe, de asocieri neaşteptate şi adesea fascinante, de analogii şi de nesfîrşite întîlniri în spaţiul privilegiat al Bibliotecii.
Aidoma unui arhetip platonic, în accepţiunea lui Borges, un atare Text coagulează, reuneşte osmotic

cărţile, motivele şi uimitoarele lor trimiteri. De altminteri, eseul produce un ceremonial extraordinar al corespondenţelor, unde nu lipsesc marile poeme ale Indiei, eposul miltonian, Gdngora, Ezra Pound şi T. S. Eliot, Byron şi Baudelaire, Joyce şi Ştefan George etc. Cum se vede, sunt convocaţi numeroşi scriitori, dar mai presus de ei se găsesc Textele, univers polarizant şi centru magnetic al lumii.
Nu surprinde, desigur, prezenţa unu text fundamental precum *Don Quijote,* iar Borges, care recomandă o lectură-ceremonial, „practicată în tăcere", a revenit adesea la opera lui Cervantes chiar şi numai pentru valoarea emblematică a operei interpretabile din unghiul lecturii şi al implicaţiilor acesteia. Să reamintim acum faptul că opera lui Cervantes e, - în parte - consacrată Cărţii, efectelor (platonician) ei, dimensiunii ficţionale. Să ne aducem aminte, Hans Robert Jauss definea lectura drept act rememorativ: creaţia devine cu adevărat un eveniment în măsura în care trăieşte - în memoria

cititorului - toate celelalte opere anterioare. Procesul este extraordinar de vast şi reîntoarcerea la textele care ne preced precum şi conexiunile provocate de textele intrate în orizontul lecturilor contemporane constituie Biblioteca, universul activ, „cartea cărţilor", arhetipul construit din totalitatea cărţilor. Modelul e o *carte,* revenim la ea; tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare.
E un ceremonial şi un act învestit cu funcţia esenţială a celebrării cărţii prin lecturi repetate, prin re-lecturile atît de admirabil invocate de Nichita Stănescu în *Cartea de recitire.* „A trebuit să vin a doua oară, pentru că prima oară, abia acum îmi dau seama că prima oară nu există niciodată".
Don Quijote amplifică simbolurile cărţii şi ale lecturilor, ale modelelor şi, în cele din urmă, ale arhetipului visat de Borges. Eroul lui Cervantes devorează romanele inspirate din lumea cavaleriei. Istoria lor, cum ştim, începe în veacul al Xl-lea şi o uluitoare lume de simboluri se naşte o dată cu seria nesfîrşită de opere din secolele XII-XVI. Casa hidalgo-ului se umple de romane; imaginaţia eroului e încinsă, efectele nu întîrzie să apară, iar cititorul fascinat de cărţi, vrăjit de ele, vrea să colaboreze atunci cînd una dintre cărţi a rămas fără sfîrşit. Ideea e aceea a participării prin lectură şi prin jocul straniu (aici) al lecturilor ameţitoare. Cînd preotul şi bărbierul vor să distrugă cauza nebuniei lui Don Quijote, soluţia arderii cărţilor apare ca benefică. Ei înşişi, trecînd în revistă fiecare roman, sunt atraşi de model, de un arhetip, decizînd să-l salveze de la focul pregătit să exorcizeze boala hidalgo-ului. Nu e oare ciudată această obsesie a arhetipului în textul lui Cervantes? Nu e demnă de meditaţie operaţiunea, veritabilă instanţă chemată să decidă şi să producă un verdict, de triere a cărţilor, de selecţie, implicit şi explicit valorizatoare? Experienţele trăite de Cavalerul Don Quijote de la Mancha sunt mai degrabă aventuri ale spiritului revoltat, nemulţumit, pentru care Cărţile (ele înseşi aventuri ale jocului ficţiunii) sunt nu doar mirajul salvator sau alternativa evaziunii din real. Cărţile sunt pentru eroul lui Cervantes o experienţă totală. Ea se traduce în marile nuvele, unele mizînd pe *efectul jocului parodic,* altele fiind iniţieri în lumea meditaţiei şi a

raţiunii unei epoci salvate de închistare şi obtuzitate. Altfel decît Rabelais, autorul lui *Don Quijote* îşi pregăteşte şi, ulterior, îşi dezvoltă precum într-o retorică modernă *tezele,* principiile unei poetici eliberate de constrîngeri. (vezi Joseph Kestner, *Les trois Don Quichotte,* 1977)
A crede în fascinanta lume a Ficţiunii, a spori lumile gîndirii prin mirajul povestirii (nuvelei) reprezintă una dintre cele mai strălucite manifestări ale spiritului, manifestare valabilă pentru toate treptele devenirii umanităţii. Este, cred, sensul Cărţii şi raţiunea de a fi a lecturii. E sigur că motivele sunt de natură să pună în lumină simbolurile unor opere azi atît de bogate în sensuri la o lectură nouă. Mă gîndesc la romanele lui Chretien de Troyes, la prelungirile genului în romanul „gotic" al veacului al XVIII-lea, în mitologia romanului din primele decenii ale secolului al XlX-lea, la atracţia mereu exercitată de *thriller,* indiferent că el se numeşte *Ivanhoe,* romanul lui Walter Scott, sau *Cei trei muşchetari,* celebrul roman al lui Al. Dumas. Aşadar, lectura tinde spre atari centri unde arhetipul, cartea cărţilor, pregăteşte alte lecturi noi, imprevizibile şi uimitoare întîlniri cu literatura.
Cărţile sunt arse de prietenii lui Don Quijote, salvînd textele socotite mai presus de serie. în schimb, Ray Bradbury imaginează în *Fahrenheit 451°* o societate unde cartea e vînată, e distrusă pentru ca *amintirea* (din nou termenul îşi află locul în totul cuvenit) civilizaţiei cărţii, precum şi memoria universului cărţilor să dispară. Crima e abominabilă şi în ciuda amplificării unei civilizaţii a imaginii, obsedantă, agresivă, intolerantă - cum de altminteri tinde să devină civilizaţia văzului -, lumea nu

poate renunţa, cu preţul unor sacrificii imense, la carte, la memoria şi la explozia ei semnică, iar lecturile noastre au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărţile de mai de mult şi de a anunţa, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii. în *Le plaisir du texte,* Roland Barthes formula - şi e vorba de cea mai sugestivă explicare a dialecticii intertextualităţii, atitudine şi ipostază a cercetării (lecturii) în sfera creaţiei literare - un concept unde cartea citită se explică prin alta, anterioară, sau, dimpotrivă, cartea de odinioară se redescoperă *altfel prin* impactul adesea uimitor cu cărţile contemporane nouă. Intre Flaubert şi Proust, remarcă Roland Barthes, se stabilesc

conexiuni şi se trezesc reprezentări noi prin lecturi pornite din ambele direcţii, - veritabili poli pentru actul şi ceremonialul lecturii, pentru ca modelul proustian să genereze la Barthes următoarea observaţie, demnă de reflecţii mult mai ample: „...opera lui Proust, cel puţin pentru mine, este o creaţie de referinţă pentru o cosmologie literară, aşa cum au fost romanele cavalereşti pentru *Don Quijote"* (...) „Acesta e, cred, intertextul: imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit". Evident, e vorba la Roland Barthes nu doar despre definiţia, una dintre cele mai semnificative, date intertextualităţii; deşi, chiar numai în acest context, *intertextualitatea* reclamă revenirea la un arhetip, la un text originar, modelul şi spaţiul începutului mereu căutat cu legitimă frenezie.

Poate că de aceea literatura trăieşte în propriul său text, fără ca acest fenomen să invite la reflecţii despre metatextualitate, obsedanta imagine a Cărţii şi a Bibliotecii. Svidrigailov, cunoscutul personaj din romanul lui Dostoievski *Crimă şi pedeapsă* (un roman cu funcţie arhetipală pentru genul speciei - enigmă), trăieşte în izolarea sa, devorat de patima lecturilor, de aici bizara sa apariţie, şi tot de aici irepresibila întoarcere a cititorului spre eroul lui Cervantes. De altfel, Dostoievski e urmărit de motivul cărţilor şi de raporturile literaturii cu adevărul şi cu ficţiunea. în *Fraţii Karamazov,* un personaj precum Maximov, mitoman, veleitar şi, în acelaşi timp, ins cutremurat de numeroase umilinţe şi frustrări, se vede în ipostaza de model pentru Cicikov din *Suflete moarte...* Lecturile exaltă şi înalţă sau lasă gustul cenuşiu şi al scepticei priviri spre reprezentările literaturii. Consulul lui Malcolm Lowry din *La poalele vulcanului zîmbeşte* amar la amintirea lecturilor din *Război şi pace,* lecturi ambiţionate de dorinţa de a reţine partea filosofică din roman: „Şi apoi acum cîteva zile mi-am dat seama că singurul lucru pe care mi-l amintesc din toată cartea e că Napoleon suferea de crampe la picior"...

Lecturile sunt în cărţi, iar cărţile descind din lecturile care alcătuiesc literatura. Sunt Biblioteca şi modelul originar care depun mărturie pentru a provoca mereu căutarea cărţii, neobosita ei căutare. Pentru Wolfgang Iser (autorul masivei lucrări *DerAktdes Lesens* (1976) abordarea fenomenologică a lecturii evoluează spre edificarea unui *spaţiu privilegiat al asumării textului,* spaţiu al

cititorului, suveran absolut al acestui teritoriu deschis jocului liber al imaginaţiei, unde fantezia provoacă recrearea *Ficţiunii*'concepute ca Univers încreat.

E calea spre aventura receptării plurale a Cărţii.

Reprezentarea epică a posibilului

Diagrama sensibilităţii lui G. Călinescu poate fi înregistrată graţie unei părţi din corespondenţa sa, din file întrerupte ale *Jurnalului sau,* pur şi simplu, din tensiunea discursului critic. Nu cred că poate fi citată o mai elocventă pagină de istorie literară pentru reconstituirea unui portret critic, psihologic perfect legitimat, ca *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* Prozatorul, precum şi spiritul reflexiv din *Şun* sunt evident, mai ascunşi interpretării, în timp ce criticul aflat în apropierea istoricului literar are transparenţe, se deconspiră; mai mult: e ispitit să se explice, să se confeseze, urmînd sugestiilor psihanalitice, pledîndu-şi construcţia sa epică absolut unică.

E drept că premisele refacerii portretului nu sunt neapărat favorabile. G. Călinescu pare să refuze structurile „afectuoase", prin excelenţă impulsive şi mînate de reacţii irepresibile: „...Să ne căutăm prietenii printre oamenii maliţioşi, singurii cari gustînd voluptatea critică, nu ţin s-o cenzureze la alţii". Observaţiile sunt formulate într-una dintre scrisorile adresate lui Al. Rosetti şi sunt provocate de reacţiile lui Ion Barbu la comentariul critic semnat de Tudor Vianu. Dialogul epistolar G. Călinescu - Al. Rosetti, păstrînd spontaneitatea şi autenticitatea documentului uman frust, necontrafăcut, se metamorfozează, în cazul primului, într-un *Bildungsroman,* operă caracterologică, generată de privirea moralistului. Scriitorul invită la concordie, la „uniune în divergenţă", propunînd o perfectă şi urbană *con-venire.* Evident, datele sunt utile, nu doar pentru compunerea unui portret G. Călinescu, ele sunt

de observat şi, eventual, de validat în harta interioară a unei opere precum *Istoria literaturii române.*

Corespondenţa, frecvent citată în anii de după publicare la Editura Eminescu (1977), reface istoria internă a lucrării lui G. Călinescu şi de la primele consemnări, avînd să fixeze începutul unui proiect încheiat, într-un interval de timp surprinzător de scurt, aventura cărţii se instituie într-un scenariu nu lipsit de imprevizibil şi de momente concepute după tehnica *blocajului narativ.* Suntem în 1936, cînd istoricul literar încheie ultima parte din *Opera lui MihaiEminescu* şi textul scrisorii pune în chestiune tema aproape eternă a biografiei şi a oportunităţii ei într-o lucrare de genul celei elaborate. Rezervîndu-şi dreptul de a se pronunţa în *Istoria lietraturii,* cercetătorul anunţă un proiect, probabil mai vechi. Pînă atunci însă G. Călinescu publicase *Viaţa lui MinaiEminescu*'(1932), debutase ca romancier, continua să scrie cronică şi eseu cu o rară voluptate şi cu receptivitate deschisă pentru titluri dintre cele mai diverse (să dăm cîteva exemple: numai în 1935 comentează printre altele T. S. Lawrence, *Revoltă în deşert,* apărută în versiunea românească a lui Mircea Eliade, *Amintirile coloneluluiLăcusteanu,* memoriile ce făcuseră deliciile lui Camil Petrescu), pentru ca în 1938 cînd *Istoria literaturii se* scria, încetînd să mai fie o promisiune, să publice *Ion Creangă,* şi, fapt absolut remarcabil, romanul *Enigma Otiliei.*
încă în aprilie 1936, promitea să revină asupra principiilor de natură să precizeze şi să impună, sub specia strictă a esteticului, soluţiile unei metode: istoricul literar avînd să fie inspirat de conceptele durabile ale criticului. Faptul că în diverse prilejuri G. Călinescu trimite la Francesco de Sanctis şi Albert Thibaudet e în măsură să ne convingă asupra unei alegeri: ea este ilustrată simptomatic de *Istoria literaturii franceze,* lucrare a unui cercetător pentru care *biografia operei* devine termen preeminent, argumentînd, pînă la un punct, din unghiul eseului proustian *Contra lui Sainte-Beuve,* unde *eul* „superficial" e respins şi contrazis de *eul* „profund" dedus din operă. Cum Thibaudet demonstrase apetenţa pentru un examen înclinat spre poetica deschisă a textului flaubertian, vom înţelege că, revendicîndu-se de la criticul francez, G. Călinescu este adeptul unei istorii ostile dogmatismului şi impresionismului fără articulaţii teoretice şi, cu deosebire, filosofice. „E o istorie liberă de orice constrîngere" şi precizarea

lui G. Călinescu vine să caracterizeze o operă scrisă sub semnul raţiunii şi al lucidităţii, al unei perspective defel umbrite de arbitrar sau de intoleranţă ideologică. Probabil că dialogul epistolar cu Al. Rosetti să fie fost el însuşi explicaţia unei consonanţe spirituale. De altminteri, dificultăţile întîmpinate la apariţia cărţii în iulie 1941 şi adversităţile manifestate în cursul anului următor (în mai 1941 Al. Rosetti fusese demis de la Fundaţiile Regale, iar în 1942 *Istoria literaturii este* retrasă, pentru un timp, din reţeaua librăriilor) erau, pînă la un punct, previzibile pe fondul evenimentelor din preajma celui de-al doilea război mondial. Era momentul cînd, încă în 1939, G. Călinescu, scria, premonitoriu, despre cărţile care „vor putea singure, vai, o vreme să rămînă urmele noastre de luptă".
Istoria literaturii române se pregăteşte în etapele consemnate de *romanul* epistolar. Mai întîi prin observaţia, programată şi dirijată de cercetător, a unor texte scrise anterior. Paginile despre Al. Macedonski omul şi despre poet; concentratele studii despre V. Alecsandri, D. Bolintineanu, I. H. Rădulescu şi B. P. Hasdeu, apărute în *Revista Fundaţiilor Regale, Adevărul literar şi artistic ş* în *Jurnalul literar* sunt reluate în funcţie de *proiectul narativ* al edificiului conceput de G. Călinescu potrivit principiilor formulate. Emergenţa criteriilor şi consecventa lor afirmare (în *Prefaţă* la *Istoria literaturii române,* în corespondenţă şi în eseuri) sunt elocvente şi, în ciuda referinţelor, îndeobşte cunoscute cercetătorului, nu e lipsit de interes să le reamintim şi acum. E vorba, mai întîi, de raporturile dintre critică şi istorie literară, în eseul publicat în 1938, *Tehnica criticii şi a istoriei literare,* G. Călinescu produce un punct de vedere ce-şi are premisele în studiile lui Thibaudet: istoricul literar este, în cele din urmă, ipostazierea activă şi reală a criticului, iar evanescenţa unei cercetări obsedate de faptul izolat devine condiţia de a fi a istoriei literare ca alternativă a unei critici capabile să se pronunţe în deplină cunoştinţă de cauză asupra scriitorilor. Ideea fundamentală rămîne, subliniază G. Călinescu, aceea a realităţii operei văzute în datele ei strict artistice. Or, atari premise provoacă interferenţele metodologice (psihanaliză, sociologia culturii etc), avînd să observe „vitalitatea operei şi întîi de toate existenţa ei".

Impresionează şi azi intenţiile extraordinare ale autorului *Istoriei literaturii române* în sfera evoluţiei discursului teoretic consacrat istoriei literaturii şi raporturilor statuate în sistemul disciplinelor „ştiinţei literaturii" G. Călinescu nu e departe de conceptele unei istorii produse din unghiul *lecturii* şi al fenomenologiei literare. Ceea ce vor spune, peste decenii, Hans Robert Jauss şi Wolfgang Iser sau ceea ce va fi, în spaţiul teoriei textului care ocultează autorul, stabilind primatul absolut al textului (nu în absenţa diacroniei, desigur) studiul intrinsec al literaturii, realitatea imanentă a operei şi nu factorii paraliterari, acceptabili doar într-o istorie „externă" a literaturii, se confirmă în discursul critic al lui G. Călinescu. Ar fi de reţinut o afirmaţie, absolut semnificativă: istoria literară - remarcă cercetătorul - este *„istoria fenomenelor fictive"* şi cred că avem să descoperim aici înţelegerea nuanţată a *literarităţii* textului concepută în funcţie de specificul discursului literar propriu-zis. Nu altceva susţine criticul în eseul din 1947, *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică,* atunci cînd profesează o cercetare capabilă să transgreseze fenomenul prin sinteza unei construcţii prezidată de un Weltanschaung călăuzitor: „ *Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschaung e un orb".* Filosof ia călăuzeşte demersul constructiv al cercetătorului. Ea înseamnă reabilitarea totală a esteticului şi izolarea perspectivei strict culturale.
Conceptul e de aflat la Croce şi faptul că esteticianul italian nu refuză istoria literaturii, ci afirmă obligaţia de a transcende critica istorică şi culturală, e relevant. G. Călinescu rămîne consecvent atunci cînd subordonează documentul şi perspectiva filologică, genetismul paralizat de căutarea unor circumstanţe extraliterare şi biografismul steril. Soluţia e a criteriului estetic subordonat unei construcţii ample, totale. Operaţiunile sunt de natură strict estetică şi au să izoleze factorul cultural, disjuncţia fiind strict necesară într-o istorie literară chemată să restituie, estetic, literatura trecutului din perspectiva prezentului. Nu e oare vorba aici de începutul unei lecturi retrospective, profesate în teoria lecturii şi în diversele ei tendinţe menite să reabiliteze *o istorie a cititorului* şi a „orizontului" său, „de aşteptare"?

G. Călinescu propune o altă lectură a cronicarilor, a operei lui Varlaam şi a lui D. Cantemir, proiectînd prin cei vechi lumea literaturii, spectacol grandios şi activ prin interferenţele sale, care trădează istoria osificată a literaturii. Refuzul biografiei şi al biografismului prin replica *destinului opereideâuse* din text; re-lectura din perspectiva actualităţii dinamice; principiul monografic al unor structuri autotelice şi al unor legături organice înlăuntrul istoriei literare; mecanismul analogiilor care tulbură perspectiva comodă a istoriei de tip lansonian etc. stau sub semnul unui principiu constructiv fundamental: *sinteza epică şi vocaţia unei arhitectonici narative.* O istorie care narează şi convoacă operele la un discurs balzacian se edifică în opera lui G. Călinescu. Ea apelează la numeroase imagini şi, deci, la un discurs non-verbal, căci, scrie G. Călinescu, *„Cartea trebuie să fie feerică*[1]*,* inserţia citatelor în naraţiunea unică realizată (termen paraliterar cum se ştie); *aristotelica proiectare a istoriei ca reprezentare a posibilului,* sesizarea „nexului epic"; dimensiunea epică a destinelor şi operelor văzute ca destin al formelor sunt termenii acestei sinteze epice. Căci cartea „ *are o dramatică a ei, ce se va vedea la o lectură totală'.* La această lectură invită azi G. Călinescu.

Zîmbetul etern al lui Al. Rosetti

Al. Rosetti nu a încetat să polarizeze cercetători din domeniile deschise ale lingvisticii contemporane, iar elevul lui A. Meillet, al abatelui Rousselot, al profesorului J. Gillieron şi Mario Roques a organizat studiile de fonetică experimentală la noi, pentru a produce lucrări unde lingvistul se afla în inspirată conjuncţie cu filosoful limbii *{Le mot. Esquisse d'une theorie generale,* 1943). Ar fi, însă, de reţinut că Al. Rosetti este, prin excelenţă, un *filolog,* în cea mai înaltă şi pură accepţiune a cuvîntului şi a demersului exploratoriu, aflînd în spaţiul Textului (literar şi lingvistic) şi în acela al reflecţiei despre Cuvînt premise şi concluzii incitante pentru *orizonturile Cărţilor,* Lucrarea *Lettres roumaines de la fin du XVF et de debut*

du XVIP tirees des Archives de Bistritza (Transilvanie) din 1926 (anticipînd cu doi ani un alt debut: cariera universitară) e de natură să ne familiarizeze cu un stil al omului şi al eruditului de o benedictină severitate ştiinţifică şi, în acelaşi timp, de o generoasă risipire în serviciul scriitorilor, al editurilor şi al contactelor umane.

De fapt, dacă e să numim cu un termen elementul primordial al personalităţii profesorului Al. Rosetti, cred că acesta ar fi *dialogul* înţeles ca un instrument al comunicării interumane şi interspirituale, socratic prin generozitate şi înţelepciune, statuînd în circularitatea lui liniile unei geometrii a fiinţei şi a constantelor tinzînd spre eternitate. *Filologul* înfăţişat doar printr-o lucrare se vădeşte a fi un savant o dată cu apariţia primului volum din *Istoria limbii române* (1938), următoarele avînd să valideze *lecturile* şi *explicaţiile* ce aparţin unui hermeneut, interpret dăruit prin vocaţie şi formaţie. Elogiul exprimat într-un discurs de o mare concentrare (alternativa sintezelor mi se pare a fi de asemenea definitorie pentru Al. Rosetti, omul care-şi interzice efuziunile şi mişcările altfel irepresibile) despre Ovid Densusianu şi despre Ion-Aurel Candrea; admiraţia sa pentru Roman Jakobson şi pentru evoluţia lingvisticii moderne; cuvintele de o rară şi fericită căldură închinate savantului bacteriolog dr. Ion Cantacuzino („era - scrie Al. Rosetti în *Cartea Albă* - unul din cei mai străluciţi umanişti ai veacului") schiţează harta unui teritoriu destinat generozităţii şi bunătăţii.
Dar să revenim la acest filolog dublat de un fin interpret al textului, niciodată refuzat prin cultură şi printr-o apetenţă înrudită cu aceea a cercetătorului literar cîştigat de plăcerea şi voluptatea lecturilor. Sub acest aspect, o carte precum *Cîteva precizări asupra literaturii române* (1972) este o adevărată surpriză. Titlul nu sugerează defel natura volumului: o veritabilă antologie de texte din literatura română, însoţită de cîteva observaţii ale unui „cititor ca oricare altul", menţionează Al. Rosetti. în fond, selecţia e prezidată de un punct de vedere strict estetic şi, implicit, polemic, cel puţin pentru filele alese din literatura medievală şi (pre)modernă. Sunt pagini din 1600 („Scrisoarea lui Cocrişel" aflată în Arhivele bistriţene), din cronicari (Gr. Ureche şi Miron Costin), din *O samă de cuvinte* a lui I. Neculce şi din *Istoria ieroglificăa* lui D. Cantemir; sunt fragmente din *Cazania* lui Varlaam şi din Dosoftei,

din Ienăchiţă şi Iancu Văcărescu, din I. Ghica, Mihai Eminescu şi I. Creangă, şi apoi din G. Bacovia şi I. Barbu, L. Blaga, T. Arghezi, Camil Petrescu, L. Rebreanu, Mateiu Caragiale, I. Vinea şi G. Călinescu etc. Semnificativă, fără îndoială, antologia este un posibil punct de vedere pentru a accepta restituirea (în şi sub specia esteticului) a unor pagini de-odinioară şi apoi un mod de a-i citi pe contemporani prin selecţiile cititorului. Sunt, dacă ar fi să le clasificăm, lecturile *alese* de un cititor avizat şi suprem iniţiat în literatura română a cărei istorie (contemporană) e greu de scris în absenţa mentorului-editor Al. Rosetti!
Premisele de ordinul filosofiei culturii sunt relevabile în cazul *Antologiei de poezie populară* alcătuite de Lucian Blaga în 1954 şi apărute în 1966. La Al. Rosetti, punctul de plecare este, în fond, un principiu verificabil în cariera editorului şi protectorului din viaţa literară românească. El certifică gust, generozitate şi criterii foarte sigure în alegerea textelor/scriitorilor. Fiindcă profesorul Al. Rosetti este mai întîi *un om de cultură generos* care trăieşte cu voluptate *bucuria culturii,* refuzînd şi respingînd acreala , intoleranţa, răul cultural. Să reamintim cîteva momente din cariera editorului: în 1930, cînd se înfiinţează editura „Cultura Naţională", Al. Rosetti e numit directorul ei, pentru ca, în 1933, cînd se întemeiază editura „Fundaţiilor Regale pentru Literatură şi Artă", să ia conducerea acestei case editoriale cu merite absolut memorabile în deceniile dintre cele două războaie mondiale şi, pentru scurt timp, în anii '40-'47. Apariţia la „Cultura Naţională" şi la „Fundaţiile Regale" a unor serii de opere (primele de acest fel în experienţa istoriei literare româneşti) precum: M. Kogălniceanu, B. P. Hasdeu, I.L. Caragiale (ediţia Paul Zarifopol), Mihail Sadoveanu (începutul unei serii de „opere complete"); debutul lui Ion Barbu şi al lui Tudor Arghezi în volume esenţiale pentru lirica românească; ediţiile „definitive" din „scriitori români contemporani" (Lucian Blaga, T. Arghezi, Ion Pillat, G. Bacovia, Adrian Maniu etc); încurajarea romancierului Camil Petrescu şi a teoreticianului teatrului; apariţia *Esteticii lui* Tudor Vianu; a *Priveliştilor* lui B. Fundoianu; ediţia Mateiu I. Caragiale *(Pajere)* şi superba editare a nuvelei *Remember,* înţelegerea arătată unor scriitori ca Geo Bogza, M. Sebastian (a scris despre prozator şi dramaturg pagini extrem de comprehen-

sive) şi Pavel Dan; opera de traduceri (amintesc acum doar apariţia în traducerea lui Mircea Eliade a celebrei *Revolte în deşert* a **lui** T.E. Lawrence, a biografiei lui Stanley semnată de Jakob Wassermann -în traducerea lui Radu Cioculescu sau a autobiografiei lui Benjamin Franklin în colecţia „Energia") constituie un fragment de istorie literară şi culturală.

în fond, fiecare titlu şi fiecare scriitor pun în mişcare o lume de cărţi şi de cronici, de ecouri literare şi culturale. Suntem, s-o spunem, în cel mai fecund moment al literaturii române şi abia anii războiului şi pustiitoarea istorie postbelică vor arăta cît de vastă este lucrarea care a stăpînit deceniile trei-patru. Al. Rosetti este pretutindeni; el angajează cărţi şi autori, riscînd, intuind şi alegînd ca nimeni altul; sprijină alegerea la Academia Română a lui Liviu Rebreanu (cît de călduroase sunt cuvintele adresate de autorul lui *Ion* profesorului, în 1939, după primirea prozatorului în Academie); pregăteşte seria/colecţia editurii Fundaţiilor Regale pentru tineri scriitori; urmăreşte viaţa *Revistei Fundaţiilor Regale* (Paul Zarifopol şi, ulterior, Camil Petrescu vor funcţiona ca redactori-şefi), pe care o va conduce după 1945 pînă la interzicerea ei în 1947. Prietenia lui G. Călinescu, una dintre cele mai elocvente mărturii pentru confluenţele spirituale şi pentru spiritul dialogului unor intelectuali de rasă (vezi voi. *Corespondenţa lui G. Călinescu cu Al. Rosetti,* 1977) înregistrează diagrama unor apariţii editoriale ce culminează cu *Istoria Literaturii române de la origini pînă în prezent.* La „Cultura Naţională" văd lumina tiparului *Viaţa lui Minai Eminescu* şi *Opera lui Mihai Eminescu.* Faptele de cultură sunt numeroase. Un eveniment fusese (1935) editarea *Bibliei* în traducerea lui Gala Galaction şi a lui Vasile Radu.
Prieteniile privilegiate sunt, însă, G. Călinescu, Ion Barbu şi Al. O. Teodoreanu. Corespondenţa lor e în sine o istorie admirabilă a raporturilor generoase dintre oameni, dincolo de evenimente şi de fluctuaţiile acestora. *Cultivarea amiciţiei e un act, el însuşi, de cultură,* iar Al. Rosetti este mai presus de contemporanii săi un superb cavaler al spiritului şi al culturii. Un voluptuos al portretului şi al memorialisticii discrete şi binevoitoare e Al. Rosetti atunci cînd evocă momente din dialogurile lui cu Ion Barbu (comentariul la opera poetului este de o reală fineţe şi pătrundere) şi Mateiu I-

Caragiale, cu M. Sebastian şi Camil Petrescu, cu Theodor Pallady si G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu şi Paul Zarifopol, dar mai cu seamă numeroasele întîlniri cu G. Călinescu.
Călătorul înzestrat cu darul privirii şi al corespondenţelor livreşti *{Note din Grecia),* cultivă itinerariul ca mod de a reflecta asupra culturii („priveliştile sunt asociate cu lecturile"). Dar Al. Rosetti gustă călătoria cu plăcere, fervoare şi încîntare, necrispat şi aparent dezinvolt. Bătăile inimii sunt, însă, mai puternice în faţa miracolului grecesc, iar lecturile deconspiră spre încîntarea celor care l-au iubit pe savantul profesor - elogiul perpetuu al bunătăţii pline de comprehensiune. Scriind despre profesorul I. Cantacuzino, pentru a-i pune în lumină bunătatea îl asociază episcopului Myrel din *Mizerabilii* **lui** V. Hugo. Iubirea de oameni, hugoliana dragoste pentru oameni, precum şi exemplaritatea unui personaj de care se simte ataşat profesorul Al. Rosetti (Pierre Bezuhov), atracţia pentru „jovialitatea" lui Rabelais, lectura nuvelei lui Hemingway, *Bătrînul şi marea,* premoniţiile kafkiene ale gulagului sfîrşitului de veac XX fac parte din mesajul acestui bărbat minunat care ilustrează valoarea intelectualului român nesupus unei istorii sumbre. G. Călinescu vorbea despre „zîmbetul etern" al savantului prieten. Să ne aducem mereu aminte de acest zîmbet care va înfrînge uitarea.

„Demnitatea intelectuală" a cercetării

In lecţia inaugurală a cursului de Estetică şi Critică literară de la Facultatea de Filosofie şi Litere a Universităţii bucureştene (20 ianuarie 1939) Tudor Vianu producea o foarte convingătoare şi argumentată analiză a contribuţiei lui Mihail Dragomirescu. Explicabil, Tudor Vianu succeda la catedră profesorului, el însuşi invitat la acest moment nu lipsit de semnificaţii. Mi se pare una dintre cele mai exacte interpretări a teoriei lui Mihail ragomirescu, concepţie deschisă spre orizonturile moderne ale esteticii şi teoriei literare. Pledoaria autorului *Ştiinţei literaturii* Pentru o perspectivă eliberată de servitutile biografismului

elementar şi pentru un studiu conceput sub specia autonomiei actului şi produsului creator este examinată atent şi nuanţat de Tudor Vianu, perfect informat în istoria categoriilor estetice, relevînd opţiunile lui Mihail Dragomirescu situate constant *în opoziţie* cu directivele contemporane lui.
Nu e lipsit de importanţă faptul că autorul *Artei prozatorilor români,* lucrare pe care o situăm în zonele naratologiei şi nu neapărat ale stilisticii, ţinea să remarce că Mihail Dragomirescu este „primul critic literar român care nu vrea să facă decît critică literară" („Mihail Dragomirescu", în *Opere,* 3,1973, p. 7). Nu avem să refacem istoria receptării şi, mai cu seamă, a respingerii lui Mihail Dragomirescu. Obtuzitatea şi incultura n-au fost o raritate în jalnica experienţă mimetică a unora dintre criticii noştri.

Sigur, Tudor Vianu nu eludează taxinomiile rigide şi arbitrare ale celui elogiat atunci, dar, spre lauda sa, reabilitează un demers cu ecouri şi confirmări mult mai tîrzii la noi.

Dar mai presus de acest text, e afirmarea modelului intelectual fundamental: T. Maiorescu, iar elogierea predecesorului său era întreprinsă din perspectiva descendenţei maioresciene. Fiindcă „din temelia asigurată de Titu Maiorescu" se proiectează directivele unei acţiuni vaste şi indeniabil decisive pentru cultura românească.

Reîntoarcerea simptomatică a cercetării româneşti la modelul şi exemplul maiorescian funcţionează şi în cazul lui Tudor Vianu, fiindcă mai presus de sursele examinate şi decantate ale esteticii maioresciene se statuează regimul *etosului* său, ceea ce pentru comentatorul de mai tîrziu înseamnă afirmarea unor precepte intratabile şi suprem categorice: „Etosul care străbate opera lui Maiorescu este acela al supunerii la obiect, al unei demnităţi intelectuale care se precizează prin limite consimţite şi prin coordonarea riguroasă a scopurilor cu metodele". Sursele gîndirii lui T. Maiorescu (Vischer, Hegel, Herbart) sunt puse în discuţie precum şi un anume negativism critic, privit nu fără rezerve, fiindcă Tudor Vianu ştie prea bine că este inimaginabilă o cultură în climatul respingerii lipsite de elemente diferenţiale.

Din perspectiva aceluiaşi fenomen (modelul lui T. Maiorescu) este privit E. Lovinescu. Şi cu prilejul aniversării celor 60 de ani împliniţi de mentorul *Sburătorului* Tudor Vianu reafirmă un con-

cept întemeiat pe etosul şi disciplina morală a criticii literare. „Astăzi cînd noi înşine ne-am adunat oarecare experienţă şi acea puţină ştiinţă care este necesară pentru a afla că măsurile literare sunt destul de nesigure, înţelegem mai bine că regulatorul cel mai bun al lucrării criticului este însuşi caracterul său, intransigenţa, neatîrnarea, dezinteresarea sa practică" *(Opere,* 3, 1973, p. 145). Şi probabil cel mai profund omagiu adus contemporanului său e inspirat de dispariţia marelui critic: „Singurătatea lui morală - scrie Tudor Vianu în 1945 - în mijlocul societăţii timpului său este un fapt dintre cele mai ciudate. Acest om talentat şi foarte cultivat, devotat cu totul cauzei literare, de o incontestabilă distincţie personală (...) acest *vir bonus* în înţelesul deplin al cuvîntului s-a bucurat atît de puţin de stima şi iubirea contemporanilor săi, încît numele lui produce iritare în cele mai variate medii în care ar fi fost pronunţat" *(Opere,* 1, 1971, p. 231).

Tudor Vianu a lăsat contemporanilor o operă amplă şi marea autoritate a cărţilor sale se înscrie în zonele privilegiate ale sintezelor esenţiale, informate şi erudite, niciodată copleşite doar de punerea în pagină a izvoarelor. Tudor Vianu este un interpret şi inteligenţa critică produce disocieri, reface coordonate şi se distanţează de metodele contrazise de experienţa literară propriu-zisă. Conceptele sale teoretice sunt constant şi neoscilant cenzurate de literatură şi de manifestările artei. Aşa se explică cel puţin două întreprinderi de o mare însemnătate (exceptez aici *Estetica,* lucrare magistrală ca explicare categorială în prelungirea neokantianismului filosofic şi estetic, precum şi lucrările consacrate istoriei unor concepte estetice): ediţia Al Macedonski şi *Arta prozatorilor români,* studii concepute sub semnul diacroniei şi care mi se par revendicabile, astăzi, poeticii şi naratologiei.

îndrumările urmate de Tudor Vianu vin din direcţii foarte riguros conturate. Sub semnul conceptului kantian al „conştiinţei active" *(Opere,* 1, p. 108-l09), urmînd cursurile unor mari profesori ai universităţilor germane, Tudor Vianu examinează cu seriozitate opera lui Wilhelm Wundt, cu orientare spre criteriile psihologismului, contribuţia lui Wilhelm Dilthey în domeniul cercetării structurale; îşi lărgeşte orizontul lecturilor şi al confruntărilor în direcţia *morfologiei culturii,* profesate de el însuşi, şi este evident atras de

opera lui Nietzsche precum şi de Oswald Spengler. în general, cercetătorul român este extrem de circumspect cu psihologismul şi cu rezultatele psihanalizei, preferind, în mod evident, studiul actului creator şi al receptării faptelor de artă. Cercetarea sa atrage atenţia asupra ecoului celebrei lucrări a lui Oskar Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică* (1923), şi ecourile studiilor sale despre conţinut şi formă, despre structurile conţinutului şi plăsmuirea operei sunt uşor de recunoscut în *Estetica* sa precum şi în studii cu pronunţat caracter analitic. *Organologia,* s-o numim astfel, justifică invocarea lui D. Caracostea şi, în consonanţă cu poziţia acestuia din urmă, Tudor Vianu se disociază - nu fără nuanţe - de tendinţele biografismului, şi ale istoriei literare cantonate în sfera informaţiei fără consecinţe valorizatoare (Wilhelm Scherer). De fapt, acordul său cu Mihail Dragomirescu se explică şi

prin poziţia categorică a fostului profesor, reafirmînd însemnătatea studiului *Critica „ştiinţifică"şiEminescu,* studiu apărut în 1894 şi pronunţat antiistorist.
Este semnificativ faptul că două dintre lucrările lui Tudor Vianu, *Influenţa lui Hegel în cultura română* (1933) şi *Contribuţia românească în estetică (1934)* propun integrarea gândirii româneşti, cu sursele lor ideologice şi cu prezenţa unor iniţiative demne de reţinut, refăcînd traiecţiile unei altitudini spirituale inaugurate sub semnul hegelianismului, începînd cu Radu Ionescu şi continuînd cu momentul T. Maiorescu, P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu, Vasile Pârvan şi Lucian Blaga.
Estetica lui Tudor Vianu poate provoca azi noi comentarii şi din unghiul poeticii textului literar, autorul afirmînd ideea examenului pertinent orientat spre „însuşirile particulare ale structurii lui" *(Opere,* 6, 1976, p. 22). în consecinţă, opera se defineşte drept *produs* al „unei activităţi creatoare" (p. 22), avînd a da socoteală prin „o serie de reacţii subiective în sufletul celui care ia contact cu ea" (p. 22). Aşadar, o anume tripartiţie se observă, amintim din nou de Oskar Walzel şi de conceptul de organicitate a operei; structură rezultată din actul producerii, opera reclamă procesul receptării văzut ca act participativ, de natură să angajeze receptorul creaţiei artistice. Interesant e că Tudor Vianu operează cu un text devenit mai tîrziu celebru, *Ulise,* romanul joyce-ean,

menit să releve mecanismele producătoare şi regimul autotelic al creaţiei (vezi *Opere,* 6, p. 26 şi 92). *Gestaltismul* îşi pune amprenta asupra exegezei lui Tudor Vianu şi consideraţiile sale despre parte/ întreg şi despre operaţiunile în măsură să izoleze anume elemente din „complexul unei opere de artă" îşi au sorgintea în conceptele acestei direcţii.
Merită o analiză aparte capitolul consacrat în *Estetică* alternativelor şi ipostazelor receptării. Tudor Vianu profesînd un examen cu variabile interpretative: de la accepţiunea: opera „ca spectacol vizibil al lumii" *(Opere,* 6, p. 393), analiza sugerează un excurs în mecanismele creatoare şi, în cele din urmă, o evaluare la nivelul structurii: „prin factorii (ei) de *ordonare,* prin valorile ei de compoziţie" *(Opere,* 6, p. 393, s.a).
Premisele criticii literare sunt întemeiate teoretic şi exerciţiul critic (foiletonul) este activ, receptiv, chiar dacă nu dobîndeşte constanţa şi natura lecturilor critice propriu-zise (Tudor Vianu e un critic din familia universitarilor atraşi de lectura consacrată unei opere văzute în deplina ei autonomie). Opera, scria Tudor Vianu, trebuie să devină „un eveniment intens resimţit al conştiinţei noastre" *(Opere,* 6, p. 405). Sub acest semn programatic, lecturile critice sunt elocvente şi totdeauna susţinute prin transparenţa categoriilor afirmate în lucrări de natură teoretică. Sunt, astfel, pagini pătrunzătoare, în total exemplare. Simfonismul romanului Hortensiei Papadat-Bengescu şi atenta parcurgere a literaturii ei, de unde şi respingerea proustianismului, mereu asociat scriitoarei, se cuvine relevată ca profunzime analitică. Teatrul lui Lucian Blaga înţeles nuanţat şi prin legitimarea formulei dramatice; lectura originală a *Crailor...* lui Mateiu I. Caragiale; plăcerea lecturii critice în cazul nuvelelor şi povestirilor lui I. L. Caragiale (Calul dracului): „...una dintre cele mai perfecte povestiri scrise în limba română, o lume de simboluri adînci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feeriilor lui Shakespeare" *(Opere,* 2, p. 282).
în fine, ediţia Al. Macedonski *(Opere,* voi. I-IV, Editura Fundaţiilor Regale Pentru Literatură şi Artă, 1939-l947) mi se pare că reprezintă unul din cele mai profunde acte de reabilitare istorică şi critică a marelui scriitor privit pînă atunci cu atîtea reticenţe şi înecat în prejudecăţi, înghiţit de coteriile literare ale deceniilor.
în labirintul lecturii
Opera avea acum să vorbească şi graţie studiilor introductive la ediţie. Marea poezie macedonskiană, premoniţiile sale literare, sonurile simbolismului şi marile poeme ale „Nopţilor" afirmă dimensiunile creaţiei, iar proza mediată de lectura lui Tudor Vianu are darul să reveleze un mare prozator modern, amintind prin „stampele" sale naraţiunea de factura simbolistă, iar prin nuvele *{între coteţe, Nicu Dereanu* etc.) de experienţele lui Fr. Kafka (bestiarul, metamorfoza, universul zoomorf etc).
Arta prozatorilor români, apărută în 1941, reprezintă, cred, o istorie şi o poetică istorică a prozei artistice româneşti, unde retorica şi „stilistica" se asociază interpretării. înregistrăm, în fond, o lucrare perfect raliabilă la naratologia postbelică. Recunoscînd că cercetarea modernă tinde „să surprindă ceea ce este individual şi ireductibil în fenomenul literar" *{Opere,* 5, 1975, p. 9), Tudor Vianu examinează, pe rînd, soluţiile compoziţionale văzute în funcţionalitatea lor şi pune în lumină *arta povestirii sau,* în propria sa exprimare, „literatura narativă" *{Opere,* 5, p. 307). Şi aici principiile sunt prezidate, în spirit,

de concepţia lui Oskar Walzel: „Opera unui scriitor se defineşte - precizează autorul lucrării -, în adevăr, ca un motiv, îmbrăţişat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei şi prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii" *{Opere,* 5, p. 7). In perspectivă istorică, proza românească este cercetată pînă la „ultimele cuceriri ale artei româneşti de a povesti" *{Opere,* 5, p.7). E unul dintre criteriile de evaluare în aventura prozei noastre: Ion Ghica şi plăcerea evocării; vocaţia privirii (Ion Codru-Drăguşanu şi *Peregrinul transilvan);* percepţia lumii în dimensiuni mitice la Mihail Sadoveanu; apartenenţa Hortensiei Papadat-Bengescu la familia ctitorilor prin profunzimea analizei; fascinantul „spirit de geometrie" *{Opere,* 5, p. 321) al romanului lui Camil Petrescu; valoarea de poetică explicită a romanului său *Patul lui Procust,* semnele existenţialismului în *Şantier,* cartea lui Mircea Eliade etc. Sunt pagini unde excursul critic şi istoric produce o autentică lucrare dedicată devenirii în *sens naratologic* a literaturii epice româneşti.
Schiţate astfel, liniile directoare ale operei lui Tudor Vianu îşi reclamă în continuare interpreţii, mai ales că autorii ediţiei Vianu

şi monografia consacrată savantului de către Ion Biberi sunt în continuare îndemnuri la noi exegeze.

Ion Breazu. între disciplina istoriei literare şi entuziasmul criticii

1. *în Clujul universitar de după Unire.* în volumul consacrat „oamenilor din Ardeal"[1], Radu Brateş evocă personalitatea profesorului Ion Breazu, istoricul literar format sub auspiciile lui G. Bogdan-Duică şi criticul cuprins de entuziasmul apariţiei unei literaturi româneşti tinere în Ardealul abia reîntregit. Aparţinînd unei generaţii de tineri intelectuali invitaţi de apelul patetic al lui Vasile Pârvan să studieze în nou creata universitate a Daciei Superioare, Ion Breazu (190l-l958) retrăieşte momentul, fără îndoială emoţionante, al uceniciei sale universitare: „în toamna anului 1920 veneam la Cluj, absolvent al unuia din numeroasele licee româneşti proaspete ale Ardealului, cu gîndul de a mă înscrie la Facultatea de Litere. Aduceam cu mine o mare iubire pentru literatura românească, pe care o cunoşteam mai mult din bogate lecturi particulare, decît din ce mi-au dat profesorii, copleşiţi sărmanii de povara vremilor prin care trecusem"[2]. Nu e defel greu să ne imaginăm, impactul primelor cursuri de literatură română. Oficia, atunci, G. Bogdan-Duică şi primul curs (Lecţia de deschidere) îi aparţinea viitorului său profesor. Interesul pentru pătrunderea ideilor junimiste; rolul şi ecourile *Tribunei* din Sibiu (1884); operele comentate de G. Bogdan-Duică din Hippolyte Taine, Lessing, Lev Tolstoi, Bjornson, Hebbel; traducerile din Brandes (!) etc. deschid studentului aflat la începutul unei cariere, edificate treptat şi cu uriaşe eforturi, orizonturile studiului istoric şi comparat al literaturii.

[1] Brateş, Radu, *Oameni din Ardeal,* (Bucureşti), Editura Minerva, 1973 („Ion Breazu şi literatura Transilvaniei")
[2] Breazu, Ion, *G- Bogdan-Duică critic şi istoric literar,* în voi. *Literatura Transilvanieii,* Editura Casa Şcoalelor, 1944, p. 218

E interesant să observăm cum se cristalizează deciziile lui Ion Breazu şi teritoriul preeminent al cercetărilor de mai tîrziu. Mai întîi este evident că profesorul său urma directivele „Junimii" şi, bineînţeles, ale lui T. Maiorescu, în sfera acelui *realism popular* teoretizat mai tîrziu de Ion Breazu în demersul său menit să definească coordonatele estetice şi literare ale literaturii Transilvaniei. în al doilea rînd, invocarea conceptelor taine-iste, recursul la ideologia literară a danezului G. Brandes, pregătesc constituenţii directivei „regionaliste", ai *metodei cercetării regionale.* Determinismul istoric, social şi „geografia" culturală, într-o accepţiune suplă şi desprinsă de toate criteriile lui Hyppolyte Taine, legitimează studiul istoric şi critic (dublat, aşadar, de precepte valorizante) al literaturii române din Ardeal, literatură văzută în devenirea ei istorică, prezidată de principii înscrise mai tîrziu într-un sistem de norme, - codificare a unor dominante generate de condiţia istorică a provinciei aflate în regimul Imperiului austro-ungar şi în acela al permanentei invocări a statutului românilor de pînă la Unirea din 1918.

Anii formaţiei lui Ion Breazu coincid - aşa cum o va demonstra ceva mai tîrziu unul dintre cei mai statornici prieteni ai lui Ion Breazu: criticul şi animatorul revistei *Gindromânesc,* Ion Chinezu -cu primele semne de afirmare a unei literaturi în perfectă consonanţă cu literatura de dincolo de Carpaţi. Fără complexe (istoria literaturii române, unitară în geneza şi procesele sale interne, justifică situarea Transilvaniei ca matrice a unei mari literaturi), perioada de după Unire nu mai admite concesiile de ordin strict artistic, iar apariţia lui Liviu Rebreanu, Pavel Dan, în proză, şi Lucian Blaga, în poezie, legitimează alte criterii de abordare, epurînd factori extraliterari şi promovînd, în deplină cunoştinţă de cauză, o critică literară exigentă şi perfect informată. Ion Breazu este încă de la începutul carierei sale şi un critic literar. Nu e de mirare că un savant precum Sextil Puşcariu, el însuşi comentator şi interpret al creaţiei blagiene aflate la debutul ei, va saluta intervenţia unui reprezentant al generaţiei de intelectuali ardeleni formaţi în anii următori Unirii. Seria de cronici consacrată poeziei şi dramaturgiei lui Lucian Blaga constituie - alături de intensa şi avertizata contribuţie a lui Ion Chinezu - una dintre cele

mai exemplare interpretări ale operei scriitorului atît de controversat la începutul carierei sale literare şi filosofice (poate că Transilvania este provincia cea mai rezervată, într-o anume etapă, faţă de opera poetului).

2. *„Aceşti prieteni pe care ii onorezi cu titlul de 'generaţia tînără' au mult entuziasm nobil in sufletul lor şi multă dragoste pentru Ardeal"*[3]. E un pasaj dintr-o scrisoare - printre primele -adresată de Ion Breazu lui Lucian Blaga. Suntem în toamna anului 1926 şi conştiinţa că se formează o autentică generaţie de viitori cărturari (filologi, istorici, filosofi, sociologi etc.) este inflexibil argumentată de Ion Breazu, deşi spectacolul Clujului postbelic nu e totdeauna încurajator pentru entuziasmul în ineluctabilă scădere al viitorului istoric şi critic literar. Numele unor intelectuali tineri, intratabili atunci cînd este vorba de compromisuri făcute în numele unor considerente politice sau de grup, este adesea pomenit de Ion Breazu sau de Ion Chinezu: Olimpiu Boitoş, Aurel Buteanu, Teofil Bugnariu stau alături de acela al unor universitari de incontestabil prestigiu ca Vasile Bogrea, Ştefan Bezdechi, Sextil Puşcariu, Victor Papilian etc. Una dintre cele mai tulburătoare prietenii se întemeiază acum, în anii uceniciei universitare: e vorba de relaţiile dintre Ion Breazu şi David Prodan, istoricul de o probitate şi demnitate intelectuală absolut exemplare. Sunt în *Memoriile* lui David Prodan mărturii pentru pilduitoarea prietenie dintre doi intelectuali veniţi la studii din aceeaşi zonă geografică a Transilvaniei, copii de ţărani înzestraţi cu vocaţia studiului şi a efortului laborios, încăpăţînat, refuzîndu-şi cabotinismul altora şi megalomania unor exemple intrate, fatal, în uitarea întemeiată a Timpului. „Noi, arhiviştii, nu toţi veneam de la istorie; - notează David Prodan în *Memorii*- veneam unii şi de la alte specialităţi. S-au nimerit însă unii printre noi şi de mare calitate. Numesc înaintea tuturor pe Ion Breazu, de prietenia şi spiritul căruia am beneficiat

De Amiciţia. Lucian Blaga - Ion Breazu. Corespondenţă. Carte gîndită şi alcătuită de Mircea Curticeanu, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995. Trimiterile ulterioare la acest dialog epistolar le vom nota prin DA. E vorba de tea de-a cincea scrisoare, datînd din 26 sept., 1936, p. 27.

mulţi ani în şir. Venea de la literatură, dar cu o cultură şi un gust pentru artă din cele mai înalte. *Prietenia care ne-a legat apoi o viaţă a devenit astfel pentru mine şi o veşnică şcoală"*[4]. Ediţia din 1984 a extraordinarei lucrări a academicianului David Prodai;, *Supplex Libellus Valachorum,* este dedicată „Memoriei prietenilor mei Ion Breazu şi Ion Chinezu" [5], iar însemnările din cronologia adesea frîntă a cărţii de memorii a lui David Prodan adaugă la această Laudă a prieteniei: „Cu Breazu am fost mereu împreună, n-am simţit nevoia corespondenţei. Deşi de nimeni n-am fost mai apropiat, de la nimeni n-am învăţat mai mult ca de la el"[6]. In spaţiul acestei prietenii: Ian Breazu, Ion Chinezu, Pavel Dan, Vasile Băncilă[7] realizăm, cel puţin prin intermediul cărţilor şi al memorialisticii, discrete, sincere, patetice uneori, liniile unui climat spiritual din cînd în cînd atins de atmosfera provincioasă, de localismul suficient şi de orgoliile şi vanităţile unor false valori ardelene.

Important e, însă, că în regimul legăturilor statuate, prietenia ' se clădeşte în virtutea unor norme venite din etosul acestui teritoriu, unde literatura, începînd cu I. Budai-Deleanu şi continuînd cu Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu sau Pavel Dan, cu Lucian I Blaga, Octavian Goga sau Aron Cotruş, celebrează norme etice ferme, adevărul relaţiilor interumane, realismul şi profunzimea ideilor,

spiritul misionar şi o finalitate artistică inseparabilă de I marile probleme ale vieţii. Sunt explicabile, astfel, reacţiile tînărului I Ion Breazu din corespondenţa sa cu Blaga, un dialog al confesiunilor şi al credinţei inebranlabile în valorile culturii. „Conspiraţia" împotriva poeziei şi, mai cu seamă, a teatrului lui Blaga produce revolta şi indignarea interlocutorului rămas la Cluj: „Cu toate că cunosc puţin culisele lumii noastre scriitoriceşti - observă Ion] Breazu în scrisoarea expediată de la Şcoala Română din Fontenay-' aux-Roses -, îmi pare că nu greşesc cînd afirm că numai acţiunea· personală - care se manifestă mai adesea în ataşare la o clică -

[4] Prodan, David, *Memorii,* Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1993, p. 45 [3] Idem, *Supplex Libellus Valachorum.* Ediţie nouă cu adăugiri şi precizări, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

[6] *Idem Memorii,* p. 96

[7] *Ibid.,* p. 97

poate face zgomot în jurul numelui tău" [8]. Diagrama nu pare defel încurajatoare în alte însemnări epistolare. „Criza literară din ţară n-a fost niciodată atît de acută ca acum"[9], notează în septembrie 1931; „mor sufleteşte", se confesează în acelaşi an epistolierul clujean[10]. Apoi, în anul imediat următor (1932), dezamăgirea este extinsă la climatul provincial al burgului transilvănean: „Am impresia, mai mult decît oricînd, că mucezim aici, în Clujul acesta. Criza l-a provicializat şi mai mult" ", pentru ca - în anul 1934 - să denunţe îngustimea unor raporturi şi existenţa larvară a unor intelectuali care au ajuns la faza demitizării şi demistificării, în consecinţă, a unor iluzii - se vede - spulberate: „încolo - noi ne tîrîm într-o existenţă măruntă, plină de amărăciunile vieţii private şi publice"[12].

Omul acesta, înzestrat cu o discreţie sufletească rară, cu o decenţă a demersurilor şi cu o exactă estimare a propriilor sale calităţi, ştie, în schimb, să recunoascpă valoarea lui D. Popovici, în pofida eşecului său în competiţia cu elevul lui D. Caracostea[13], neuitînd să preţuiască directiva istorico-literară şi comparatistă a profesorului său G. Bogdan-Duică şi, mai cu seamă, să fie solidar cu adevăraţii intelectuali ai Transilvaniei deceniilor trei şi patru. Dacă Ion Chinezu are meritul de a fi protejat începutul carierei, atît de scurte şi atît de tragic întrerupte, a lui Pavel Dan (pregătind, de altminteri, ediţia *Urcan Bărtrînul* din 1938 şi, ulterior, cea din 1944), la rîndul său, Ion Breazu corespondează cu prozatorul aflat la Viena în ultimele luni de viaţă. Niciodată confesiunea unui scriitor nu mi s-a părut mai tragică şi mai copleşitoare ca aceea a lui Pavel Dan dintr-o scrisoare expediată din Viena în 1937, anul morţii autorului lui *Urcan BătrînuJ:* „Dar m-a cuprins o jale şi un amar pentru toată pustiita mea tinereţe, de-mi vine să intru în pămînt. Doamne, dacă n-ar fi fost copilul acela! Dar eu am trăit o viaţă atît

[8]D.A.,p.47 [9] *Ibid.,* p. 167 [10] *Ibid.,* p. 131 " *Ibid.,* p. 182

[12] *Ibid.,* 197 Brateş, Radu, *Oameni din Ardeal,* p. 142 şi passim

de amară şi de chinuită că mă îngrozesc numai la gîndul că ar trebui \ s-o reînceapă altcineva de la început. La urma urmei, cum mi-o fi scrisa" [14]. Generozitatea lui Ion Breazu este, şi în acest caz, ' impresionantă, trimiţîndu-i scriitorului bolnav cărţile cerute şi încurajîndu-l în concursul organizat de *România nouă.* Cum se ştie, Pavel Dan a obţinut premiul pentru fragmentul de roman *Iobagii,* şi, graţie banilor primiţi, s-a internat într-un spital vienez, cu speranţa unei iluzorii vindecări...

în schiţa istorică produsă de Ion Breazu, *Literatura românească contemporană a Transilvaniei* (1934), Pavel Dan este considerat, j în ordinea formării unei generaţii tinere: „Cel mai de seamă dintre prozatorii acestei generaţii - şi poate talentul ei cel mai original"; j realismul conjugat cu viziunea fantastică, de extracţie folclorică izbutesc - observă Ion Breazu - „să învăluie aceste două elemente într-o atmosferă tragică, în care moartea şi forţele supranaturale înlănţuie cu puterea unei obsesii" [15].

Solidaritatea generaţiei este remarcabilă prin consecvenţa şi constanţa altitudinii. Privilegiul acestei generaţii de intelectuali ardeleni este rectitudinea opiniilor şi opţiunilor, ideologia literară urmată, receptivitatea pentru o *literatură nouă,* deschisă orizonturilor, şi, în consecinţă, orientărilor noi din literatura europeană în special. Ion Chinezu, criticul şi directorul de opinii al *Gândului românesc,* este o personalitate caracterizată prin sobrietate, cultură, rafinament şi „un simţ sigur al nuanţelor şi al valorilor permanente" în judecata formulată de
Ion Breazu [16].

Sextil Puşcariu îşi va edifica echipa Muzeului Limbii Române pe activitatea unor studioşi precum Ion Breazu, Ion Chinezu, Leca Morariu, N. Georgescu-Tistu, Sever Pop, I. Muşlea, Ştefan Pasca, „muzeişti devotaţi", cum îi consideră întemeietorul acestei instituţii prestigioase şi iniţiatorul unui periodic în totul valoros prin contribuţiile produse în sfera lingvisticii şi a literaturii[17]. Despre Ion

Breazu, bursier la Şcoala română de la Fontenay-aux-Roses,

[14] Dan, Pavel, *Jurnal,* Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 186

[15] Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei,* p. 358

[16] *Jbid,* p. 362

[17] Puşcariu, Sextil, *Memorii,* Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 543

Sextil Puşcariu se va pronunţa în mod elogios [18], pentru ca mai tîrziu să se angajeze în ipostaza de „avocat" al literaturii dramatice a lui Lucian Blaga, precum Ion Breazu.

3. *Ideologie literară. Istoria literaturii şi tentaţia comparatismului.* Cum se ştie, Ion Breazu a fost elevul lui G. Bogdan-Duică; un text semnificativ pentru atitudinea discipolului este discursul comemorativ rostit de Ion Breazu în Aula Magna a Universităţii clujene la 16 decembrie 1934. Circumstanţele speciale au făcut posibilă evocarea profesorului clujean, dispărut fulgerător în septembrie a aceluiaşi an. Vocea vorbitorului nu e scutită de patetismul momentului, asociind amintiri personale, o anume etapă privilegiată din cariera lui G. Bogdan-Duică, titularul Catedrei de Literatură Română de la Facultatea de Litere de după 1918 („Şi am avut norocul - aminteşte Ion Breazu - să-i fiu elev în cea mai frumoasă epocă a activităţii lui" [19]). Incontestabil, Ion Breazu s-a format la lecţiile lui G. Bogdan-Duică închinate reprezentanţilor Şcolii Ardelene, Junimismului maiorescian, urmărindu-i, în acelaşi timp, cu admiraţie apariţiile editoriale consacrate lui George Lazăr, lui Simion Bărnuţiu, sau articolele despre Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, recenziile publicate de profesorul său în revista lui Ion Clopoţel, *Societatea demîine.* Admiraţia, rememorată în discursul rostit în acel decembrie 1934, înseamnă de fapt elogierea dascălului, „acea miraculoasă acumulare de cunoştinţe, de amintiri şi pasiuni, din care a curs opera, cum izvorul curge din munte" [20]. Ar fi de subliniat trecerea în revistă a activităţii profesorului, istoric literar de recunoscută rigoare şi împătimit interpret, pasionat şi adesea nedrept comentator al unor creaţii literare. Opţiunile categorice ale lui G. Bogdan-Duică sunt în mod firesc reamintite; în schimb, temperamentul şi intoleranţa unor puncte de vedere sunt abia sugerate în discurs.

[18] Puşcariu, Sextil, *Călare pe două veacuri. Amintiri din tinereţe* (Bucureşti), E.P.L., 1968, p. 229

[9] Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei,* p. 219 [20] *Ibid.,* p. 219-220

Nu era momentul unei analize mai docte, desigur; avem să recunoaştem, însă, că Ion Breazu preţuieşte o operă, dincolo de erorile de judecată ale magistrului său, pentru că - aşa cum vom vedea în dialogul epistolar Ion Breazu - Lucian Blaga, unde cel de-al doilea este adesea victima incomprehensiunii profesorului clujean şi îşi permite să scrie în termeni extrem de duri despre G. Bogdan-Duică, Ion Breazu sugerează un anume regret pentru incapacitatea -azi rizibilă şi ridicolă - a istoricului literar de a se apropia de literatura veacului XX. I-a revenit lui D. Popovici obligaţia de a examina în termenii proprii ideologiei literare şi ai conceptelor care guvernează diversele direcţii din istoria literaturii contribuţia lui G. Bogdan-Duică în cercetarea literară românească şi, în special, în crearea la Cluj a unei şcoli consacrate studiului literaturii. Apărut mai întîi în *Dacornania* IX (1938) şi inclus în sumarul volumului de studii *Cercetări de literatură română*(Sibiu, „Cartea Românească din Cluj", 1944, pp. 215-260), studiul *Evoluţia concepţiei literare a lui G. Bogdan-Duică* este o autentică sinteză de natură să pună în lumină geneza directivei literare profesate de predecesorul lui D. Popovici, sursele conceptuale, modelele, direcţiile şi orizonturile estetice adoptate de fostul profesor braşovean. Format în climatul salutar al „Junimii", pledînd pentru ideile Junimismului în disputele provocate în Transilvania de activismul junimist, D. Popovici subliniază un precept devenit ulterior valabil pentru elevii lui G. Bogdan-Duică: integrarea literaturii ardelene „mişcării literare de peste Carpaţi"[21]. Excelent cunoscător al Luminilor, D. Popovici descoperă modelele cele mai semnificative pentru formaţia profesorului G. Bogdan-Duică. E vorba, mai întîi, de gustul pentru Clasicism şi pentru disciplina Luminilor: Marmontel, abatele Batteaux şi Lessing. Ultimul este obiect de studiu precum fusese pentru T. Maiorescu, personalitatea cea mai influentă în rîndurile intelectualităţii ardelene şi în special în acelea ale scriitorilor grupaţi în jurul „Tribunei" (1884).

D. Popovici descoperă sursele conceptuale urmate de G. Bogdan-Duică. Pozitivismul şi spiritul raţionalist ale istoriei literare se regăsesc în lecturile din Hippolyte Taine şi, poate, mai ales dini

----

[21] Popovici, Dumitru, p. 222
JJ
Georg Brandes. Sau, cum precizează D. Popovici: „Invitînd pe scriitorii români din Ardeal să cunoască istoria artei şi a 'curentelor literare', Bogdan-Duică le înfăţişa nu numai pe Taine, ci pe *Taine flancat de Branded'* (s.n.I.V.) [n]. Asocierea celor doi istorici şi teoreticieni ai literaturilor (engleză, franceză, germană) se legitimează prin statuarea recursului la istorie şi la determinismul produs de mediu, rasă, psihologie socială şi geografie literară. Dacă factorii extrinseci decid sau influenţează „fizionomia literaturii" e tot atît de important ca, în limitele neopozitivismului cercetătorilor, să intervină factorii determinanţi pentru psihologia scriitorilor. D. Popovici reţine influenţa lui Wilhelm Scherer, preţuit de G. Bogdan-Duică, în timp ce formaţia sa hegeliană sugerează disocierea operei de artă de creatorul ei, în virtutea metodelor de cercetare: empirică pentru primul termen şi metafizică pentru cel de-al doilea[23]. Personalitate bivalentă, Duică este - în interpretarea lui D. Popovici -sortit conflictului ineluctabil dintre elementele de sorginte taine-istă şi idealismul estetic formulat - nu fără oscilări, cred, de T. Maiorescu. La apariţia uneia dintre cele mai importante contribuţii de literatură comparată, Ion Breazu ţine să-şi exprime recunoştinţa faţă de profesorul său şi menţionează astfel în *Prefaţă.* „Cel dintîi îndemn pentru această lucrare mi-a venit de la regretatul G. Bogdan-Duică, profesorul meu mult iubit, îndrumătorul meu spre cercetările de istorie literară" [24]. Lectura scrisorilor trimise lui Lucian Blaga ar putea da, la un moment dat, impresia de duplicitate; Ion Breazu recunoaşte, nu fără regrete, reacţiile derutante şi adesea imprevizibile ale lui G. Bogdan-Duică, impermeabil la evoluţia poeziei şi prozei de după 1920, negînd sau refuzînd pur şi simplu să examineze receptiv creaţia unor mari poeţi precum Lucian Blaga sau creaţia dramaturgică a aceluiaşi scriitor. Blaga îşi îngăduie să fie extrem de dur în aprecieri, în timp ce interlocutorul său încearcă să atenueze neînţelegerile: „Părerea mea este că spiritul excesiv de ştiinţific în care a crescut Moşu' - propune Ion Breazu ca
22 TU:-,

justificare - îl împiedecă de a simţi şi de a înţelege teatrul nou, cu toată larga sa receptivitate sufletească"[25]. Ion Breazu se afla atunci la Şcoala Română de la Fontenay-aux-Roses (1927). Diagrama regretelor şi - treptat - a resentimentelor împărtăşite (fireşte, refuzînd vehemenţa şi chiar vulgaritatea unor epitete folosite în scrisorile sale de Lucian Blaga) se nuanţează. Greşelile comise de G. Bogdan-Duică par a se multiplica şi Ion Breazu îi comunică lui Blaga: „...A mai făcut de altfel şi alte greşeli în timpul din urmă. Pe unele le iert pentru că le explic, *pentru altele sunt dureros impresionat(s.nl.V.)*[26]. Dacă mai adăugăm la toate acestea şi cursul despre poezia blagiană (opţiune menită - scrie Ion Breazu - să-l zdrobească pe poet: „pentru a te zdrobi"[27]) un curs unde, notează dureros impresionat Ion Breazu, s-au rostit „adevărate prostii", atunci accentele se acutizează la cei doi epistolieri: „Am rămas dezolat de orizontul lui îngust şi de patima de bătrîn rău", încheie Ion Breazu o scrisoare din 1933 [28]. In *Note de jurnal.* Paris 1927-l928. Sibiu 1945, Ion Breazu oferă amănunte, rememorînd impresiile sale despre zilele petrecute cu Blaga la Paris. Dispreţul categoric al lui Blaga pentru G. Bogdan-Duică este primit nu fără rezerve, deşi Ion Breazu pare de-a dreptul paralizat şi fascinat de prezenţa poetului. Istoricul literar, credincios totuşi dascălului său, îşi notează: „In genere, găsesc că L.B. este cam nedrept cu profesorul meu de literatură" [29]. Dincolo de reproşuri şi de irepresibile regrete, Ion Breazu păstrează o decentă stimă fostului său profesor, părîndu-mi superior ca ţinută intelectuală poetului „ultragiat". Anticipînd, Lucian Blaga l-a utilizat pe Ion Breazu cu relative sentimente de prietenie - şi scrisorile sugerează un sentiment amestecat de amiciţie interesată din partea filosofului şi poetului.
4. *Conceptele istoriei literare. Directivele metodologice.* în *Introducere^ Istoria literaturii engleze,* Hippolyte Taine formulase

[25] D.A., p.42
[26] *Ibid.,* p.48
[27] *Ibid.,* p. 184
[28] *Ibid.,* p. 184
[29] *Ibid.,* p. 202
criteriile cercetării şi ale unei perspective sociologice în ultimă analiză. Printre acestea, *mediul* funcţionează ca termen determinant şi modelator - cum prea bine se ştie -, în timp ce rasa, remarcă Rene Wellek în *Istoria criticii literare moderne,* nu are nimic de a face cu „un misterios factor

biologic". Taine pregătea, în fond, apariţia unor studii unde dominantele timpului şi ale spaţiului, ale geografiei culturale şi spirituale *(„ Volksgeist/Zeitgeist")* reprezintă (termenii germani sunt elocvenţi) mai degrabă interferenţele de ordin naţional, de specific al unui popor sau al unei comunităţi situate într-un spaţiu distinct. Ar fi de văzut aici dacă atenţia conferită categoriilor specifice, care dau identitate şi individualitate nu înseamnă decît reafirmarea că sunt, în fond, importanţi şi activi în configurarea personalităţii unei literaturi naţionale. Elementele de bază se găsesc - pînă la urmă - în preceptele hegeliene, spiritul epocii *(Zeitgeist)* conjugîndu-se cu rolul educativ (Nietzsche) al „filologiei" *(paideia),* aşa cum glosează filosoful german[30].

Pentru cariera lui Ion Breazu şi a generaţiei sale de filologi formată la şcoala istorică a lui G. Bogdan-Duică, un rol important îl are contribuţia danezului Georg Brandes. Cercetătorul atît de uitat azi se situa pe poziţia, înrudită de fapt cu aceea a lui Wilhelm Dilthey, atunci cînd în *Prefaţate Principalele curente literare din secolul al XlX-lea* (187l-l890) vorbea despre istoria literaturii ca disciplină a sufletului omenesc, sau, cum afirmă el însuşi „...am intenţia să redau o schiţă a psihologiei din prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea, studiind anumite grupuri importante şi anumite curente ale literaturii europene"[31]. Pe de altă parte, aceeaşi lucrare debutează sub semnul unei afirmaţii proclamate foarte exact: literatura este - pentru G. Brandes - „întreaga istorie a concepţiilor şi sentimentelor sale" [ale unui popor] [32], de unde, evident, şi opţiunea lui G. Bogdan-Duică, iar, ulterior, a lui Ion Breazu, pentru un studiu menit să pună în lumină şi să dea socoteală despre

[30] Wellek, Rene, *Istoria criticii literare moderne 1750-l950,* Bucureşti, Editura Univers, 1979, (sunt observaţii făcute în voi. IV, p. 28-29)

[31] *Ibid.,* p. 332 şi 365

Brandes, Georg, *Principalele curente literare din secolul al XlX-lea,* Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 5

trăsăturile inconfundabile şi specifice (în plan cultural şi literar) ale unui popor. *Introducerea* la *Principalele curente literare din secolul al XlX-lea* este formularea unei metodologii riguroase şi ferm edificate pe principii hegeliene, cum spuneam, dar „mişcarea" istorică e văzută precum un scenariu de un intens dramatism amintind de construcţii vaste şi de sinteze unde surprindem o dimensiune epică (G. Călinescu vorbea în *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteza epică* despre *ritmul* balzacian al unei istorii literare). Pentru G. Brandes, e vorba de „o mişcare istorică posedînd întru totul caracterul şi forma unei drame"[33 şi 34]

Aşa se face că evenimentul istoric deţine un loc prioritar. Romantismul literaturilor franceză, germană, engleză şi ecoul unor mişcări vaste decid, în cazul elevului lui G. Bogdan-Duică, studierea unui moment esenţial în istoria politică şi doctrinară a românilor: Revoluţia din 1848. Să nu uităm că istoriografia literară se găseşte, în a doua jumătate a secolului trecut, în plină afirmare şi metodele preconizate se îmbogăţesc, abandonînd treptat pozitivismul simplificator şi determinismul mecanic. Istoria literară devine, pe măsură ce evoluează conceptual, o istorie critică a literaturii, asumîndu-şi preceptele valorizatoare ale criticii literare în plină expansiune şi în creştere de autoritate (Sainte-Beuve).

Autoritatea unui Gustave Lanson pune în discuţie instrumentele şi criteriile istoriei literaturii, disciplină situată de cercetătorul francez între impresionism şi dogmatism, în raporturi echilibrate şi de natură să fixeze cercetarea în teritoriul mai larg al istoriei civilizaţiei[35]. Interesant e de observat că Lanson include factori precum emoţia, efectul produs de operă şi, mai ales, analiza estetică a structurilor literare. Fireşte, era logic să nu fie ignorate elementele tradiţionale ale istoriei literare: biografia, documentul pus în pagină, avînd să lumineze dimensiunea estetică, receptarea şi difuziunea creaţiilor etc. Sunt termeni unde se situează şi demersul lui Ion Breazu de la începutul carierei sale de cercetător,

Ibid., p. 6

v, —____*Încercări*

Editura Univers, 1974, p. 33-35

» «*«■* 'to'4

îndrumat de profesorul său şi de exemplul lucrărilor acestuia. Argumentele pentru ceea ce înseamnă studiul prezidat de „geografia" literaturii, de *metoda de cercetare regională,* se găsesc, prin urmare, în principiile istoriei literare, deschise încă de la sfîrşitul secolului al XlX-lea unei complexe abordări istorice şi critice.

5. *Geografia literară.* Istoria Transilvaniei şi destinul românilor transilvăneni; realităţile dezvăluite

după anul 1918; legăturile organice dintre provincia aflată sub stăpînire habsburgică şi mai apoi sub aceea a dualismului austro-ungar şi România, pulsul normal al acestor raporturi precum şi interacţiunea valorilor (migraţia cărturarilor transilvăneni în Ţara Românească şi în Moldova) au generat o realitate pusă în valoare de trăsături distincte de natură spirituală, de psihologie colectivă şi de programe situate sub emblema etosului popular românesc şi a valorilor receptate din Ţară. „Transilvanismul" a fost un concept justificat de circumstanţele istorice şi de condiţia de a fi a poporului român din Transilvania. Afirmarea identităţii a însemnat, în fond, un program politic şi social, cultural şi religios, iar apelul la „Ţară" avea să dobîndească valoarea unui temei politic absolut vital. S-a conturat, în spaţiul transilvănean, o cultură remarcabilă prin interferenţele ei, începînd cu I. Budai-Deleanu, cu Şcoala Ardeleană, şi continuînd cu scriitorii veacului al XlX-lea, unii dintre ei integraţi în zonele superioare ale literaturii române, dincolo de graniţele politice ale vremii. Specificul, mesajele şi dimensiunea valorilor au fost recunoscute nu o dată şi avem să ne amintim de o mai veche afirmaţie a lui G. Călinescu, potrivit căreia marea literatură română s-a constituit în spaţiul ardelean: George Coşbuc, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu[36].

[36] *Corespondenţa lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935-l951),* Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. într-o scrisoare din 23 septembrie 1940, dîndu-i lui Al. Rosetti informaţii despre stadiul în care se află redactarea *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent,* ţine să precizeze: „în concluzie, dovedesc că literatura română îşi are sediul mai ales în Ardealul , ocupat (Coşbuc, Rebreanu etc), pe versanţii munţilor, pe marginile graniţilor (Slavici), că teritoriu] ei pe formaţie este tocmai ceea ce ni se contestă. Acesta e şi adevărul", p. 142

Să reţinem că unele consideraţii asupra specificului literar şi cultural al Transilvaniei vin de la cercetători situaţi în afara frontierelor spirituale ale provinciei. Eseurile lui Pompiliu Constantmescu, în special *Literatura Ardealului* (1936), definesc argumentat o întemeiată configurare a spiritualităţii transilvănene, neuitînd, însă, să proclame unitatea spirituală a românilor. Altfel, sensibilitatea literaturii Ardealului, sursele folclorice, conştiinţa determinismului inexorabil al vieţii oamenilor, moralismul şi vocaţia realismului sunt reafirmate şi în contribuţiile unor G. Bogdan-Duică, Ion Breazu, Vasile Băncilă şi Ion Chinezu [37?].

Un moment cu totul ieşit din comunul unor consideraţii generale l-a constituit iniţiativa lui Ion Chinezu menită să formuleze un concept al contribuţiei inconfundabile a Transilvaniei la definirea culturii româneşti văzute în raporturile ei organice cu valorile celorlalte provincii istorice româneşti. Numărul revistei *Gând Românesc* consacrat relevării prezenţei Ardealului apare în 1939 şi stă sub semnul unei retrospective: două decenii de contribuţie ardeleană la valorile gîndirii şi ale culturii, ale artei şi ştiinţei româneşti. Privirea exactă asupra acestor ani o datorăm, în ce priveşte literatura, lui Ion Chinezu: *Douăzeci de ani de viaţă literară românească în Ardeal* (1919-l939). Un număr masiv (7-9, septembrie 1939) reuneşte intervenţii remarcabile într-o veritabilă sinteză menită să argumenteze asupra aportului acestui spaţiu obsedat încă de istoria trecutului, dar conştient că diferenţele : specifice, de mentalitate, psihologie colectivă şi socială etc, sunt, în fond, contribuţia originală şi perfect sincronizată a Ardealului la peisajul spiritual românesc. Un text perfect articulat este *Semnificaţia Ardealului*'semnat de Vasile Băncilă, unde datele puse în lumină de filosoful bun cunoscător al operei lui Lucian Blaga sunt situate în zonele superioare ale gîndirii filosofice şi ale dimensiunii narative a acestui teritoriu unde eposul şi miticul se regăsesc armonios. Studiul lui Vasile Băncilă[38] apare ca o veritabilă prolegomenă la celelalte retrospective literare, ştiinţifice, sociologice etc.

[37] Constantinescu, Pompiliu, *Literatura Ardealului,* învoi. *Scrieri,* 6, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

[38] Băncilă, Vasile, studiul citat, p. 154 şi 165

Ion Chinezu îşi publicase în 1930 teza sa de doctorat, *Aspecte din literatura maghiară ardeleana*'(1919-l929), examinînd în deplină cunoştinţă de cauză procesele cele mai simptomatice pentru literatura scriitorilor maghiari din provincie, iar un studiu asemănător celui apărut în *Gând Românesc* (VII, 1939, nr. 7-9, septembrie) apare în ediţia îngrijită de I. Negoiţescu, *Pagini de critică* (1969), sub titlul *Două decenii de viaţă literară şi artistică în Transilvania,* unde interferenţele sunt sugerate prin trecerea în revistă a literaturii române, maghiare şi germane, cu datele, motivele, soluţiile adoptate, în virtutea existenţei unui teritoriu al raporturilor normale şi statuate de legile istoriei reale şi nu ale unor iluzorii reprezentări amendate de timp şi de realităţi indeniabile[39]. în acest climat, tezele metodei regionale de cercetare, domeniu unde lucrări de certă autoritate oferiseră modele (vezi Joseph

Nadler, *Literaturgeschichte deutscher Stămme und Landschaften,* Regensburg, 1912-l918, voi. I-III), sunt asumate deplin de Ion Breazu şi de generaţia sa de intelectuali proveniţi din Transilvania. Cum fenomene şi atitudini, precepte şi manifeste luări de poziţie erau numeroase, iar istoria Transilvaniei era una dintre cele mai elocvente realităţi spirituale, definite în termeni proprii, Ion Breazu îşi structurează principiile şi criteriile. Semnificativă este Lecţia sa de deschidere din 1943, cînd Universitatea se găsea în refugiu la Sibiu. *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania*fixează de la început paradigma interpretării: „Metoda cercetării regionale - afirmă Ion Breazu -în istoria literară a unui popor s-a dovedit deosebit de rodnică în anii din urmă"[40]. Nici urmă de opacitate sămănătoristă în exegezele istoricului literar. De altminteri, Junimismului fusese una dintre

[39] Chinezu, Ion, *Două decenii de viaţă literară românească (1919-l939)* în *Gîndromânesc,* an. VII (1939), nr. 7-9, septembrie. în 1930, Ion Chinezu, teza de doctorat, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană, 1919-l929,* Editura „Societăţii de mîine", Cluj, 1930. Vezi şi Ion Vlad, *The Destiny of a Great Scholar: fon Chinezu,* studiu introductiv la Ion Chinezu, *Aspects of Transylvanian Hungarian Literature (1919-l929),* Cluj-Napoca, Centrul de
Studii Transilvane. Fundaţia Culturală Română, 1997, p. 5-32.
Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei,* p. 5

barierele opuse sămănătorismului şi manifestărilor sale precursoare, sancţionate drastic. Să subliniem şi faptul că în acelaşi an (1943) Cercul literar de la Sibiu îşi publica manifestul care stîrnea - era şi normal în situaţia politică dramatică a Transilvaniei fracturate prin Dictatul de la Viena - un ecou deosebit. Era vorba de o profesiune de credinţă de natură să risipească orice impresie de regionalism şi provincialism întîrziat [41]. In acelaşi timp, manifestul reafirma unitatea spirituală a românilor de pretutindeni şi convoca la o estimare strict estetică a literaturii, eliberată de diverse forme de parazitism politic sau de utilitarism.

Lecţia lui Ion Breazu invită la o cercetare obiectivă şi la decelarea proceselor de dezvoltare internă a literaturii. Mai presus, însă, de datele specifice ale Transilvaniei literare, Ion Breazu pleda fără echivoc pentru un demers panromânesc, iar în „Cuvînt înainte" la volumul său *Literatura Transilvaniei* (1944), text liminar al volumului său (datat: Sibiu, August, 1943), ţinea să avertizeze: „Am insistat în cursul lor [e vorba de studiile incluse în volum], ori de cîte ori s-a ivit prilejul, *asupra procesului de osmoză spiritualămtre* Transilvania şi celelalte provincii româneşti..."[42]. Alături de Ion Breazu, criticul de la *Gândul românesc,* Ion Chinezu, fixează, potrivit cu devenirea istorică a manifestărilor literare în Transilvania, coordonatele şi caracteristicile de natură să ofere dimensiunile ideologice şi estetice. în sinteza elaborată de Ion Chinezu la aniversarea a două decenii de literatură românească în Transilvania de după anul 1918, misionarismul, afirmarea valorilor naţionale şi sociale, tendinţele spre un realism obiectivat, eticismul şi funcţia educativă manifestă ar constitui termenii distinctivi ai literaturii, neuitînd, însă, că acţiunea ideilor junimiste a decis statuarea mai exactă, teoretic vorbind, a fenomenului literar transilvănean. De altminteri, Ion Breazu subliniase în studiul său *Pătrunderea ideilor junimiste in Transilvania* rolul decisiv al criticii

[41] Constantinescu, Pompiliu, *O nouă imagine a Ardealului creator (1943),* în i *Scrieri,* 6. Manifestul Cercului literar de la Sibiu, apărut, iniţial, în ziarul. *Viaţa* (13 mai 1943), poate fi citit în voi. I. Negoiţescu - Radu Stanca, *Un\ roman epistolar,* (Bucureşti), Editura Albatros, 1978, p. 368-374
[42] Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei,* p. 3

maioresciene, unde conceptul de *roman popular* este intim legat de viziunea prozei ardelene, începînd cu I. Popovici-Bănăţeanu şi continuînd cu Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu şi Liviu Rebreanu [43]. Ion Chinezu operează frecvent cu conceptul de transilvanism „geografic şi istoric"[44], acceptînd existenţa unui univers şi a unei tipologii modelate de un anume *topos* determinant. Ideea nu e defel străină cercetării contemporane, atunci cînd ne referim la specificul literaturii sudului Statelor Unite (Thomas Wolfe, William Faulkner, Robert Penn Warren, Erskine Caldwell etc.) sau la acela al literaturii latino-americane. E firesc astfel ca în spaţiul Transilvaniei şi al celorlalte provincii româneşti distincţiile şi caracteristicile individualizatoare să impună acceptarea unei metode teoretizate cu argumente peremptorii.

Ion Breazu produce o reprezentare istorică mai accentuată pentru a explica preeminenţa universului ţărănesc în literatura provinciei (pînă la un anume moment al afirmării scriitorilor în perioada

interbelică), afirmarea patrimoniului popular (e subliniată ' justificat acţiunea exercitată de *Tribuna* de la finele veacului trecut), dominanta epică, masivă şi puternică. Ecoul reflecţiilor lui T. Maiorescu din *Literatura română şi străinătatea* (1882) este, aşadar, foarte viu iar conceptul de *roman popular* e ilustrat acum exemplar prin scriitorii Ardealului. Ion Breazu nu ignoră logica dezvoltării moderne a literaturii. în consecinţă, comentariile sale succinte dar extrem de sigure din *Povestitori ardeleni pînă la 1918 şi,* mai cu seamă, din *Literatura română contemporană a Transilvaniei*'invocă experienţe semnificative. Viziunea mitică a lui Lucian Blaga, ipostaza cu totul originală de a înţelege recursul la creaţia populară precum şi tragicul dimensionat într-o viziune nouă în proza lui Pavel Dan înregistrează - simptomatic - o altă sincronizare în zonele cele mai noi ale literaturii româneşti şi europene.

[43] *A* se vedea studiul lui Ion Chinezu din *Gând românesc,* la două decenii de viaţă literară românească, dar şi textul inclus în volumul *Pagini de critică* (1969), *Două decenii de viaţă literară şi artistică în Transilvania.* La fel, e de confruntat cu articolul lui Ion Breazu, *Pătrunderea ideilor junimiste în Transilvania,* în *Literatura Transilvaniei* , "•

[4] Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană,* p. 15 1,1

Interesul lui Ion Breazu pentru estetica poeziei populare şi pentru influenţa acesteia, ca şi o mai vastă examinare a fişei de temperatură a studiilor de folclor explică lucrarea sa din 1945, *Folklorulrevistelor „Familia" şi* „£ezafoarea". Incursiunea în zonele de intensă creaţie populară este exemplară şi reiterează o constantă a disciplinei intelectuale căreia i-a fost totdeauna credincios.

6. *Istorie literară şi studiu comparatist.* Perioada de intens studiu la Şcoala Românească de la Fontenay-aux-Roses s-a soldat cu pregătirea şi mai apoi publicarea unor lucrări unde istoricul literar îşi deconspiră vocaţia comparatistă. Ion Breazu mi separe, la fiecare lectură nouă, un pasionat şi entuziast cercetător, îmi aminteşte de stilul şi de discursul exaltat chiar, romantic, patetic, al istoricilor şi al istoricilor literari ai veacului XlX-lea. Unul dintre aceştia e, fără îndoială, Georg Brandes. Ion Breazu nu poate scrie cu răceală unui „documentarist". Accentele devin puternice, fraza se amplifică şi metafora se strecoară în discursul critic sau istoric. Adept al unei cercetări pentru care ideea de „generaţie" nu este * nejustificată, Ion Breazu va consacra un număr de studii de proporţii generaţiei de la 1848. în ordinea acestei alegeri, studiile *Lamennais la românii din Transilvania, Michelet şi folclorul românesc* (1933) şi - în special - *Michelet şi românii. Studiu de literatură comparată* (Cluj, Tipografia „Cartea Românească", 1935) sunt edificatoare. Impresia e că cercetătorul român a împrumutat ceva din elocinţa istoricului francez Jules Michelet: „Aici însă - scrie Ion Breazu -ne interesează în primul rînd amiaza vieţii lui. Atunci l-am cunoscut şi ne-a cunoscut"[45]. Cercetătorul român operează sigur, analizînd lucrările lui Jules Michelet: *Istoria Revoluţiei, Istoria Franţei, Poporul,* pentru a se opri, mai apoi, asupra lucrării *Principautes Danubiennes. Madame Rosetti*'(1853). Epicul profesat de Michelet, fastidiosul frazei şi patetica sa afinitate cu destinul revoluţionarilor români de la 1848 sunt aspecte analizate de Ion Breazu, influenţat, parcă şi el, de tonalităţile verbului istoricului francez [46].

[45] Breazu, Ion, *Michelet şi românii,* p. 1,3,6

[46] Vezi Jules Michelet, *Istoria Franţei şi Istoria Revoluţiei,* Bucureşti, Editur
Minerva, 1973

Personalitate extraordinară, Jules Michelet îl cucereşte definitiv pe istoricul literar clujean şi avem să înţelegem că, dincolo de interesul istoric reprezentat de ecourile româneşti din opera scriitorului francez, Ion Breazu descoperă un destin [47].

Studiile lui Ion Breazu sunt întotdeauna rodul unei cercetări temeinice iar patosul celor mai multe este descoperirea izvoarelor, nu în accepţiune genetistă (aşa cum o practica D. Popovici), ci în sensul descifrării unor mecanisme de gîndire sau de ideologie literară. Un excelent studiu mi se pare *Slavicişi Confucius* (1948). Cum sensul etic proiectează de fiecare dată concepţiile scriitorilor din Transilvania, Ion Breazu apelează la mărturia scriitorului însuşi. Memorialistica lui Ioan Slavici este, în acest sens, un document incontestabil. Ioan Slavici recheamă amintirile pentru a explica rolul lui Mihai Eminescu în apropierea sa de filosofia lui Confucius. Prin intermediul lui Schopenhauer, lectură recomandată de poet, Confucius îi dezvăluie prozatorului ardelean sensurile adevărului, ale sincerităţii şi ale dreptăţii[48]. Ion Breazu descoperă sursele celor doi scriitori români, (G. Pauthier şi Bazin), iar reflexul literar este analizat prin trimiteri nuanţate la nuvelele lui Ioan Slavici *{Pădureanca, Moara cu noroc, Scormon, Budulea Taichiî)* şi la romanul *Mara.* E, scrie inteligent Ion Breazu, un fel de regăsire, în cazul viziunii

scriitorului, şi nu o „convertire", aflînd în preceptele lui Confucius „un aer de creştinism primitiv" [49]. Ar fi de menţionat un text critic consacrat apariţiei nuvelei *Jandarmul*într-o obscură editură bucureşteană (1940) şi romanului *Domnişoara Ana.* Ion Breazu este în cunoştinţă de cauză în ce priveşte opera lui Agârbiceanu. S-a pronunţat asupra romanelor şi a nuvelelor. De data aceasta, *Jandarmul* îl convinge şi îl face să-l considere pe autorul *Arhanghelilor* „scriitor de excepţional talent". Absolut antologică, nuvela este, fără îndoială, un text remarcabil prin

' Nu e lipsită de semnificaţie lucrarea lui Roland Barthes, *Michelet par M-meme,* Edition du Seuil, 1954 Slavici, Ioan, *Amintiri,* Bucureşti, E.P.L. 1967, cuprinzînd fragmente din *Lumea prin care am trecut şi Fapta omenească,* p. 239, 349 şi 414 Breazu, Ion, *Slavici şi Confucius,* în voi. *Studii de literatură română şi comparată,* II, Cluj, Editura Dacia 1973, p. 117

profunzimea analizei şi a tensiunii, a dramaticii operei, prin fuziunea dintre real şi fantastic, dintre enigmatic şi mister [50].

7. *„De amiciţia".* Am preluat titlul inspirat al volumului de corespondenţă dintre Ion Breazu şi Lucian Blaga dat de Mircea Curticeanu, autorul de o exemplară acribie şi pasionată cercetare a stocului epistolar al celor doi intelectuali. Dialogul începe în 1926, cînd Ion Breazu, în ipostază de critic literar extrem de receptiv şi fin în analiză, îşi inaugurează seria de articole şi de cronici destinate iniţierii cititorului transilvănean în opera de o derutantă originalitate pentru diverse generaţii de oameni interesaţi de aportul Ardealului la o literatură contemporană prin spirit şi soluţii. Seria de interpretări începe în paginile revistei *Cosînzena* (nr. 1, 1 ianuarie 1926). Mulţumindu-i în termeni măgulitori criticului clujean, Ion Breazu se angajează cu dragoste şi fidelitate într-o lucrare de pionierat pentru climatul literar transilvănean. „Pe marginile literaturii româneşti contimporane" inaugurează seria de 13 articole ce se succed, provocînd astfel substanţa principală a *epistolarului dintre* cei doi oameni de cultură. E şi momentul cînd Ion Breazu adoptă un ton umil (nejustificat) şi de obsecvioasă servitute: „Bucuria că juvenila mea încercare de a interpreta o operă pe care eu o consider epocală în evoluţia literară a Ardealului şi, în parte, a ţării întregi - n-a dat greş" [51]. Certînd critica românească („dezmăţată" notează criticul), Ion Breazu va continua cu superlative şi cu un ton hiperadmirativ. E drept că evoluţia lui Lucian Blaga este de-a dreptul spectaculoasă, pe măsură ce apar noi volume de poezii şi primele lucrări filosofice. Evident, caracterizările lui Ion Breazu sunt de cele mai multe ori fericit formulate şi de o remarcabilă profunzime analitică. Dramaturgia produce la Ion Breazu comentarii excelente şi sunt absolut sigur că înregistrăm, în istoria receptării operei dramatice a lui Blaga, prima analiză avertizată a unei opere ieşite din comun. Fiecare text blagian este - exclamă Ion Breazu - „un eveniment sufletesc

[50] *Idem, Două romane de Ion Agârbiceanu,* în *Studii de literatură română şi comparată,* II, p. 322

[51] D.A., p. 11

pentru mine"[52], iar punctele de vedere formulate despre *Meşterul Manole, Tulburarea apelor* şi, în special, *Cruciada copiilor* sunt perfect ratificate de exegezele ultimelor decenii. Iată, de altminteri, confesiunea lui Ion Breazu şi semnul indelebil al prieteniei sale:„în fiecare volum nou al dtale eu caut satisfacţia de a vedea confirmată o convingere pe care am avut-o printre cei dintîi din generaţia mea din Ardeal. Aş putea spune că nimeni n-a avut-o atît de puternică, precum a fost a mea. Este convingerea marelui dtale destin, absolut epocal pentru cultura românească" [53]. Nu văd o mai patetică exprimare a unei legături ce trece dincolo de termenii mai mult sau mai puţin convenţionali ai unei prietenii. Pentru Ion Breazu, opera lui Blaga a fost mărturia cea mai deplină; ea l-a făcut să nu observe „stilul" adoptat de Blaga în raporturile lor, mai degrabă înţelese de ultimul ca o chestiune de serviciu impus... Misterul dramatic al lui Lucian Blaga, dominantele conflictelor din *Tulburarea apelor* şi din *Cruciada copiilor,* descoperirea naturii reale a motivelor fac - repet - din Ion Breazu un interpret modern al teatrului lui Blaga. Toate celelalte aspecte sunt (pentru profesorul clujean) secundare: trimiteri de cărţi, aranjarea unei prese favorabile premierelor, încurajarea unor recenzenţi etc. Cînd s-a anunţat premiera bucureşteană a *Meşterului Manole,* criticul îi comunica autorului dramei: „Cred că reprezentarea va fi un succes de neuitat (...); o victorie a spiritului panromânesc. Voi face tot posibilul să mă furişez şi eu într-un ungher al sălii (...) Reprezentarea îţi va înmulţi amicii. Aşa de mult încît eu voi cădea iarăşi printre cei mici -unde, de altfel, este şi locul meu" [54]. îl recunoaştem aici pe Ion Breazu, omul discret, modest, evitînd ieşirile la rampă şi refuzînd aplauzele, pe care, sincer vorbind, le-ar fi meritat din plin.

Dar acesta a fost profesorul Ion Breazu, înţelept şi pasionat cunoscător al marii literaturi, eruditul atît de intim legat de „oameni din Ardeal" precum David Prodan şi Ion Chinezu.
în *Memorii,* marele istoric îşi aminteşte de Blaga, pe care îl ajutase să fie „camuflat" la Biblioteca Centrală Universitară „pe [52] *Ibid.,* p. 89 [M]*Ibid.,p.* 197 [54] ***Ibid,* p. 69**

cînd se găsea în mare primejdie". Şi, scrie mai apoi istoricul: „El a preferat totdeauna un anturaj de adulatori şi eu nu eram omul"[55]. Sigur e, în schimb, că Ion Breazu a elogiat mai întîi opera scriitorului şi nu omul.

Destinul unui intelectual: Ion Chinezu

Format în atmosfera şcolilor din Blaj, oraşul unde Luminismul românesc proclama în secolul al XVIII-lea ideea de justiţie pentru naţiunile oprimate, chemînd la cercetarea istoriei şi a filologiei în calitatea acestora de argumente politice şi ideologice, continuînd studiile în filosofie la Budapesta şi, mai apoi, la Bucureşti, Ion Chinezu (18944-l966) aprofundează conceptele cercetării literare la Paris. Cursurile de estetică ale lui Victor Basch, excursul comparatist al sorbonarzilor Paul Hazard şi Fernand Baldensperger completează datele unei personalităţi echilibrate, de o remarcabilă sensibilitate şi cu certe disponibilităţi analitice. Celebritatea profesorilor săi de la Sorbona din anii 1930-l932 marchează destinul viitorului critic şi istoric literar, atît de intim legat de spaţiul spiritual şi literar al provinciei sale: Transilvania. în capitala intelectuală a ei, în Cluj, unde după Unirea românilor cu Ţara, în 1918, viaţa culturală se înscrie în zonele fertile şi promiţătoare ale unei veritabile renaşteri, Ion Chinezu impune de la început prin cultură, prin orizont filosofic şi estetic, prin informaţie deschisă şi o

[55] Prodan, David, *Memorii,* p. 96
Menţionăm cîteva contribuţii anterioare ale autorului studiului:
Vlad, Ion, *Rigoarea şi disciplina cercetării,* în voi. *Convergenţe,* Cluj, Editura
Dacia, 1972, p. 7l-76; *Idem, Un curs al proiesorului Ion Breazu,* în voi. *Lecturi constructive,*
(Bucureşti), Editura Cartea Românească, 1975, p. 386-391; *Idem, Ion Breazu şislera„geografieiliterare",* în „Tribuna", III (1991), serie
nouă, nr. 18, 2-8 mai şi *Recitindu-l azi pe Ion Breazu,* în „Tribuna", XXV
(1981), nr. 20, 14 mai

impresionantă receptivitate pentru cultura reprezentanţilor minorităţilor maghiară şi germană din România.
Un foarte apropiat prieten, Ion Breazu, cărturar strălucit şi profund, profesor la Universitatea românească a Clujului, excelent cunoscător al istoriei şi literaturii acestui spaţiu cultural, scria despre Ion Chinezu: „Critica a fost reprezentată de Ion Chinezu, sobru, rafinat, cult, cu un simţ sigur al nuanţelor şi al valorilor permanente" \.
Prezent în revistele apărute la Cluj sau în alte localităţi ale Transilvaniei, colaborînd ulterior şi la prestigioase periodice din capitala ţării, Ion Chinezu se impune ca un spirit lucid, inteligent, permeabil la semnele tot mai pronunţate ale modernităţii, salutînd, de altminteri, radicale transformări de mentalitate, gust şi atitudine în viaţa literară a provinciei sale, menţinută, sub imperiul austro-ungar, în cazul literaturii maghiare, într-o stare de dependenţă epigonică de orgolioasa capitală a Ungariei renăscute după dualismul austro-ungar din 1867.
Este relevant faptul că fenomenul marginalizării şi al „provincializării" s-a manifestat mai accentuat în privinţa vieţii literare maghiare din Transilvania, fenomen simptomatic examinat şi de Ion Chinezu, excelent cunoscător al domeniului. Pe autorul a numeroase articole, eseuri, cronici şi intervenţii în actualitatea literară, aşa cum se va impune Ion Chinezu, îl întîlnim în numeroase reviste româneşti apărute după reîntregirea Ardealului. Colaborările la *Ţara noastră* (începînd cu anul 1926), atragerea criticului la iniţiativele impresionante ale Muzeului Limbii Române din Cluj, instituţie creată de un mare filolog şi erudit, Sextil Puşcariu, savant cu solide studii în Germania; participarea la elaborarea revistei *Dacoromania,* publicaţie de larg ecou internaţional a Muzeului Limbii Române, impun numele cercetătorului şi îi dau un indeniabil prestigiu. Un amănunt mi se pare acum semnificativ; el ar putea sugera cititorului constantele informaţiei şi gîndirii intelectualilor români originari din Transilvania. în cadrul Muzeului şi în paginile

Ion Breazu, *Literatura română contemporană a Transilvaniei,* în voi. *Literatura Transilvaniei.* Studii, articole, conferinţe, Editura Casa Şcoalelor, 1944, p. 362

Dacoromaniei, Ion Chinezu publică bibliografia apariţiilor consacrate culturii maghiare (anul IV al revistei, 1924-l926), în timp ce în următorul an al periodicului pomenit (1927-l928) redactează şi semnează bibliografia revistelor maghiare şi germane
apărute în România.
E momentul să reţinem acum această coordonată a cercetărilor criticului şi istoricului literar român. începînd cu anul 1929, Ion Chinezu semnează în revista *Societatea de mâine* (apărută la Cluj în 1924) paginile care vor alcătui volumul *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-l929),* act editorial cu totul revelator pentru o personalitate deschisă spre alte valori culturale şi spre prezenţa literaturii minorităţii maghiare din România. Casa de editură a revistei *Societatea demâineiace* posibilă lansarea acestei cărţi în anul 1930. Cred că în Ion Chinezu putem vedea una dintre cele mai caracteristice atitudini ale intelectualităţii româneşti transilvănene, lucide, animate de un larg spirit democratic, de un raţionalism format la şcoala marilor culturi, acolo unde reacţiile, ostilităţile şi obtuzităţile şovine nu au avut nici un ecou. Totodată, cartea avea să provoace meditaţia unor scriitori şi intelectuali maghiari din Transilvania, influenţaţi de politica unor cercuri revizioniste, revanşarde şi neîmpăcate (şi atunci) cu actul justiţiar, reparator, în sens profund istoric, pentru populaţia majoritară, românească a acestei provincii reintrate în hotarele naturale şi istorice ale României după încheierea primului război mondial.
Actul Unirii cu România îşi vădea sensul său organic şi din atitudinea matură, prin mesajul acestei cărţi, lucrare a unui foarte bun cunoscător al literaturii clasice şi moderne maghiare din Transilvania şi din Ungaria istorică. Este cu neputinţă să nu fii impresionat de natura generoasă a acestui demers intelectual, invitînd la cooperare, la solidaritate spirituală, la salvgardarea valorilor spirituale, valori prezidate de ideea cunoaşterii reciproce. Atracţia pentru retrospective, pentru bilanţuri de natură să ofere o posibilă reprezentare a evoluţiei - în sincronie şi în diacronie - a *literaturii moderne* este cvasiconstantă la acest cercetător de o impresionantă devoţiune pentru devenirea literaturii române şi aceea a conaţionalilor săi. într-o revistă apărută la Cluj în anul 1930, *Darul vremii,* unde Ion Chinezu semna cronica literară, publică, încă dini

primul număr al publicaţiei, un *Bilanţ ardelean,* iar cartea amintită, destinată examinării atente şi avertizate a literaturii maghiare din Transilvania apărea în acelaşi an. Cum vom vedea, formula reexaminării, în perspectiva actualităţii, a unui fragment de timp cultural şi literar rămîne valabilă pentru demersurile criticului.
Va fi necesar ca, în anul 1933, un autentic eveniment literar să se petreacă în atmosfera mai animată şi mai promiţătoare a Clujului literar şi artistic: apariţia revistei lunare *Gând românesc.* Pusă sub auspiciile Astrei, societatea creată încă în veacul anterior şi avînd menirea să promoveze şi să cultive valorile spirituale româneşti în teritoriile locuite de români, în anii dualismului austro-ungar, revista redactată de Ion Chinezu, cu o dăruire şi devoţiune exemplare va polariza energii şi inteligenţe din toate provinciile României din deceniile trei şi patru ale secolului nostru. Pînă la dispariţia ei, în 1940, anul Diktatului de la Viena, care răpea partea de nord a Transilvaniei şi o ceda, prin „Diplomaţia" Germaniei şi Italiei, Ungariei, *Gând românesc este* o revistă de o ţinută mult superioară unor întreprinderi similare (revistele *Abecedar, Lanuri, Pagini literare* etc).
Personalităţi dintre cele mai diverse au elogiat rolul lui Ion Chinezu în apariţia revistei. Unul dintre poeţii generaţiei lui Ion Chinezu, el însuşi colaborator al publicaţiei, Emil Giurgiuca, ţinea să remarce, adresîndu-se prietenului său: „...Tu ai scris atîtea lucruri minunate! Dar mai de preţ decît operaţia de disecţie a criticii tale, este nobila impresie pe care o laşi cititorului: existenţa unei lumi de idei pe care spiritul tău sfredelitor le înalţă peste materialul interpretat. Tu nu eşti un recenzent. *Eşti un adevărat spirit critic'*[2] (s.n.I.V.). La rîndul său, lingvistul Sextil Puşcariu, el însuşi comentator al literaturii româneşti medievale şi moderne şi interpret al poeziei lui Lucian Blaga, nota în însemnările sale memorialistice: „Ion Chinezu, talentatul director al revistei clujene *Gând românesc..."* [3]. Poate că şi mai elocventă este mărturia unui

Apud V. Fanache, *„Gând românesc" şi epoca sa literară.* Studiu şi bibliografie cu un cuvînt înainte de acad. David Prodan, Editura Enciclopedică Română, . Bucureşti, 1973, p. 151

Sextil Puşcariu, *Memorii,* Ediţie de Magdalena Vulpe, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 543

critic din generaţia - pe atunci - foarte tînără, atît de atrasă de mişcarea şi de doctrinele modernismului, I. Negoiţescu. Foarte tînărul critic, apreciat de Lucian Blaga, îşi aminteşte în jurnalul său, *Straja Dragonilor,* de profesorul de liceu Ion Chinezu, „spumos de generozitate literară", în timp ce revista i se părea viitorului exeget o publicaţie ce tinde spre modernitate: „...în sensul că, înlăturînd extremismele, era deschis *noului'* (s. a. I. N.)[4].
Scriam că pentru criticul legat de pătrunderea directivelor moderne şi de abandonarea categorică a unor recuzite anacronic tradiţionaliste retrospectiva apare ca un act necesar de evaluare, de formulare a unor exigenţe şi de verificare prin actualitate a devenirii fenomenului literar şi cultural în general. în 1939, în revista condusă de ele, apar, într-un bilanţ istoric elocvent, analize ale evoluţiei potenţialului ştiinţific, cultural, universitar şi literar al Transilvaniei aflate după două decenii de la Unirea din 1918. *Douăzeci de ani viaţă literară românească în Ardeal (1919-l939)* se intitulează studiul lui Ion Chinezu *(„Gândromânesc",* an. VII, 1939, nr. 7-9) şi ceea ce este de reţinut e că, ulterior, într-un studiu publicat fragmentar în singura culegere din contribuţia criticului şi istoricului literar, volumul *Pagini de critică* (Editura Pentru Literatură, 1969), volum prefaţat şi îngrijit de acelaşi I. Negoiţescu, credincios imaginii din tinereţe a criticului, se reiau ideile din studiul pomenit înainte şi sunt completate cu schiţa panoramică a literaturilor maghiară şi germană din Transilvania!
Numeroase profiluri consacrate carierei criticului au apărut mult mai tîrziu şi din nefericire Ion Chinezu nu a beneficiat de omagierea, atît de justificată, a contemporanilor şi a urmaşilor săi. Portretul sugestiv realizat de Vasile Fanache [5], precum şi amintirile unor prieteni sunt de relevat cu un atare prilej. Cum perioada de după marea Unire a fost, cum remarca marele istoric David Prodan, „perioada descătuşării de energii" [6], nu e de mirare că revista,

[4]1. Negoiţescu, *Straja Dragonilor.* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ion Vartic, Biblioteca „Apostrof", Cluj, 1994, p. 187

[5] V. Fanache, *Ion Chinezii,* în voi. *Intîlniri...,* Editura Dacia, Cluj, 1976

[6] David Prodan, *Un cuvînt înainte,* în voi. V. Fanache, *„Gândromânesc" şi epoca sa literară, p. VII*

graţie directorului ei de conştiinţă, Ion Chinezu, va reuni personalităţi din întreaga ţară, de la esteticianul şi comparatistul Tudor Vianu, la Edgar Papu, Henri Jacquier, Lucian Blaga, Vasile Băncilă, D. D. Roşea, etnograful Ion Muşlea, C. Noica, D. Popovici, excepţionalul psiholog Nicolae Mărgineanu etc. [7]. Cum a fost receptat ulterior Ion Chinezu, ne putem face o idee din comentariile unui profund critic şi poet transilvănean, Victor Felea. Văzînd în criticul de la *Gând românesc „un* precursor" al acestui timp, îl fixa într-un portret: „...una dintre figurile cele mai atrăgătoare şi mai reprezentative ale epocii interbelice din Transilvania", observînd valoarea de *model spiritual şi etic,* intelectualismul solid şi profund al ideilor şi atitudinilor, intuiţiile şi permeabilitatea la comunicarea literară modernă [8].
Spiritul critic îşi găseşte în Ion Chinezu un exponent extrem de bine informat, iar lecturile sale, dincolo de afinităţile şi de opţiunile estetice, sunt extrem de atente, fidele textului, disociind şi operînd într-un discurs critic conceptual elaborat şi supravegheat. In Transilvania de după primul război mondial, el este, alături de Octav Şuluţiu, personalitate înrudită prin pledoaria pentru actualitate şi modernitate cu Ion Chinezu, un veritabil critic de direcţie. Autoritatea i s-a datorat rectitudinii, echilibrului, absenţei apetenţei pentru coterii literare, pentru spiritul de grup. Aşa se face de ce în contemporaneitate şi în posteritate numele lui este plasat alături de acela al unui admirabil interpret şi comentator de literatură, Pompiliu Constantinescu, figură proeminentă, situată în prelungirea generaţiei lui E. Lovinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu sau Tudor Vianu.
Ne interesează, deocamdată, *ipostazele criticului literar.* în general, Ion Chinezu statuează criterii estetice consecvente, iar excursul său istoric (adesea) nu renunţă la criterii valorizante. Ştefan Octavian Iosif sau Octavian Goga, poeţi produşi de *geografia* Radu Brateş, *Oamenii din Ardeal,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973 Victor Felea, *Prezenţa criticii,* editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, P- 155-l57

spirituală a Transilvaniei (observă, bunăoară, nuanţat armonia creaţiei lui Octavian Goga); lectura avertizată a poeziei lui Lucian Blaga etc. sunt de natură să ne indice fervoarea şi altitudinea discursului critic, sensibil la sonurile moderne ale poeziei, fără, însă, a repudia structurile tradiţionale, adesea şi

ele generate de o viziune modernă (Adrian Maniu). Sunt remarcabile paginile consacrate poemelor lui Lucian Blaga. Ion Chinezu atrage atenţia asupra faptului că îi datorăm lui Lucian Blaga resurecţia modernă a poeziei româneşti şi, bineînţeles, a celei scrise de scriitorii originari din Transilvania. începînd cu volumul *Poemele luminii* (1919), creatorul originar din spaţiul mitologic al satului transilvan, ne întîmpină cu un poem produs de contactul lui cu marea poezie modernă şi, în special, cu lirica expresionistă. Pe coordonata modernismului blagian se înscrie, însă, o viziune mitologică, arhaică, iar interferenţele cu filosofia lui Lucian Blaga generează o creaţie organică, indestructibilă. E una dintre constatările, în totul remarcabile, ale lui Ion Chinezu. Transparenţa şi „un primordial impuls stilistic"[9] caracterizează versurile unuia dintre volume, *La curţile dorului*'(1938).

Lecturile critice includ, în mod firesc, un mare număr de opere în proză. Explicaţia se impune aproape de la sine: perioada deceniilor trei şi patru (îndeosebi) ale secolului XX este absolut uluitoare în literatura română; cu o forţă de recuperare inepuizabilă, irepresibilă, proza românească arde etapele şi situează romanul (dar şi nuvela) în plin sincronism cu alte literaturi europene şi de pe alte continente. Perfecta cunoaştere a experienţelor romaneşti (Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka, Robert Musil etc), contactul organic şi perfecta asimilare a direcţiilor din proza europeană în special, generează o autentică literatură narativă: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Mircea Eliade, C. Stere, Cezar Petrescu, Anton Holban, M. Blecher etc. Criticul de la revista *Gând românesc* este la curent cu formulele epice, aşa cum, în cazul poeziei, lirica lui Tudor Arghezi, Ion Barbu, G. Bacovia etc. îi este bine cunoscutăj

[9] Ion Chinezu, *Pagini de critică,* Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Negoiţesci Editura Pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 41

Fenomenul merită a fi subliniat: e vorba de o organic; integrare în literatura română, dincolo de particularităţile unei)rovincii sau ale alteia.

Mai mult, criticul, format la şcoala comparatismului european, operează sigur cu nume şi cu un sistem de referinţe defel superficiale. De aici credibilitatea şi siguranţa judecăţilor sale de valoare. Frecventarea literaturii moderne explică şi legitimează în acelaşi timp discursul critic, la curent cu evoluţiile prozei post-proustiene, cu experienţele poeziei hermetice, de unde şi tentaţia de a diagnostica specificitatea limbajelor poeziei şi prozei.

Desigur, privită azi, cariera criticului literar, aşa cum se conturează treptat în paginile revistelor şi mai apoi în singura selecţie de studii, articole şi cronici literare (amintita *Pagini de critică* din 1969), impresionează prin siguranţa gustului şi prin fineţea reflecţiilor, prin analizele ce depăşesc modesta condiţie a foiletonului literar. Uitat, pînă la un punct, readus în atenţia criticii de azi o dată cu apariţia lucrării bibliografice consacrate revistei *Gând românesc* [10], Ion Chinezu face parte din familia - rară şi privilegiată - a criticilor destinaţi unor reale descoperiri şi afirmări: e vorba de proza lui Pavel Dan. Pentru cititorul acestui volum sunt indispensabile cîteva explicaţii. Pavel Dan aduce în literatura română un teritoriu explorat în viziunea atît de gravă şi de tulburătoare a unor prozatori precum William Faulkner, demiurg şi întemeietor al legendarului ţinut Yoknapatawpha, sau Gabriel Garci'a Mărquez al cărui pămînt caraibian al Macondo-ului prezidează destinele operelor. Scriitorul român, mort înainte de a împlinit treizeci de ani, a descoperit universul terifiant, consumat de fantasme, eresuri şi fantastic al Câmpiei Transilvaniei, un ţinut inimitabil ca geografie şi specific ţărănesc. Nuvelele scriitorului au avut şansa de a fi protejate de intuiţia criticului şi, graţie lui, volumul (postum) al operei lui Pavel Dan apare în 1938. El va atrage atenţia lui Eugen Ionescu şi dramaturgul francez de origine română va traduce (împreună cu Gabrielle Cabrini) şi va prefaţa ediţia franceză a operei lui Pavel Dan *{Le Pere Urcan,* Ed. Jean Vigneau, 1945). Perfecta receptare modernă a prozei lui Pavel Dan fusese V. Fanache, *„Gândromânesc"şi epoca sa literară*

de fapt anticipată de Ion Chinezu; criticul şi dramaturgul Eugen Ionescu îl va citi într-o cheie aproape identică, sesizînd modernitatea unui *realism mitologic,* uimitor pentru tînărul prozator mort înainte de vreme, în 1937. Iată ce scria criticul de la revista *Gând românesc* în retrospectiva sa, *Douăzeci de ani de viaţă literară românească în Ardeal (1919-l929),* apărută în numărul aniversar al revistei conduse de el: „La capitolul prozei avem puţine nume de înşirat. Totuşi, marea victorie s-a cîştigat aici. Dacă ni

s-ar cere să spunem numele cel mai reprezentativ al vieţii literare din ultimii ani ai Ardealului, am spune fără şovăire: Pavel Dan. Acest scriitor răpus în vara anului 1937 ne-a descoperit sufletul tragic al Cîmpiei cu atîta putere de pătrundere şi cu o atît de adîncă cunoştinţă a oamenilor şi lucrurilor încît noi l-am aşezat alăturea (sic!) de cei mai mari epici ai noştri şi nu ne îndoim că credinţa noastră se va generaliza în curînd. N-a rămas după el decît un singur volum: *Urcan Bătrînul,* dar unele dintre nuvelele cuprinse în acest volum sunt capodopere" [n]. Semnificativ acord: ecourile scrisului lui Pavel Dan, marea şi pe deplin ratificata descoperire a criticului, devin numeroase şi de certă autoritate; Lucian Blaga, aflat în misiune diplomatică în cadrul Legaţiei României din Lisabona, îi scria lui Ion Chinezu despre volumul apărut în 1938 sub titlul *Urcan Bătrînui.* „Cartea lui Dan am citit-o. Are într-adevăr lucruri extraordinare. Chestia cu Şuta din *Priveghiul o* găsesc 'genială'" [12]. Aluzia e şi ea simptomatică: filosoful, poetul şi dramaturgul Lucian Blaga reţinuseră din nuvela lui Pavel Dan *Priveghiulun* personaj straniu, venit din mitologia românească, vrăjitor şi stăpîn al stihiilor naturii. Şi în aceeaşi ordine de idei, dorind să familiarizăm cititorul cu personalitatea criticului şi cu atmosfera deceniului patru al secolului nostru, avem să pomenim o altă intervenţie critică, ea însăşi avertizată, cunoscînd dominantele literaturii scrise în Transilvania. Octav Şuluţiu, cronicarul literar al revistei bucureştene *România literară* (anul I, 1939, nr. 1, aprilie), reconfirma în termeni

[11] Ion Chinezu, *Douăzeci de ani de viaţă literară românească în Ardeal 1919-l939,* în „Gând românesc", an. VII, 1939, nr. 7-9, septembrie, p. 291

[12] Lucian Blaga, *Corespondenţă(k* - F). Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Mircea Cenuşă, Editura Dacia, Cluj, 1989, p. 220

comentatorul-că moartea

scriitori români, în plins

Ion Chinezu nu este, însă, un simplu comentator al fenomenului literar, ci, în acelaşi timp, un spirit deschis conceptelor de natură să prezideze istoria literaturii sau cercetarea categoriilor generale ale artei. Perspectiva propusă de el asupra evoluţiei literaturii române este prin excelenţă *dinamică, activă,* în sensul în care G. Călinescu formulase condiţiile unei istorii literare în viziune balzaciană, epică. Pentru Ion Chinezu, imperativul unei *istorii vii a literaturii este* neapărat actual: „Nu de rafturi meticulos rînduite avem nevoie azi, nu de muzee cu cranii de poeţi măsurate cu *precizie,* ci de prezenţa *vie,* fremătătoare a acestor poeţi, mari sau mici, de o critică şi mai ales de o *istorie literară, vibrînd ea însăşi de viaţă,* de înţelegere, de participare la un trecut pe care să fie în stare a ni-l aduce înainte cu accentele şi semnificaţiile lui cele adevărate" (s.n. LV.) [M]. Cerinţa este, desigur, curentă în epocă, **iar** Ion Chinezu se aliniază la o generaţie intratabilă în ce priveşte valoarea pusă în chestiune în funcţie de cerinţele estetice ale actualităţii, fiindcă - e bine să o subliniem - criticul sesizează dialectica tradiţionalism - modernitate, cu toate implicaţiile relevante.

Mai mult, criticul priveşte literatura unui moment (în cazul cărţii sale şi al studiilor lui e vorba de decenii în devenire) ca un fenomen complex: viaţa literară - scrie Ion Chinezu - „e, înainte de toate, un context, ale cărui încheieturi, oricît de diverse, mărturisesc o solidaritate, o înrudire" [15]. Analiza discursului poetic devine, la Ion Chinezu, prilejul inspirat de a sublinia, în spiritul sincronismului literar profesat la noi de E. Lovinescu, mutaţiile de soluţii şi de criterii în receptarea creaţiei. Ceea ce Ion Chinezu va numi „gustul problematizării" reprezintă în epocă (deceniile trei şi

Octav Şuluţiu, *Scriitori şi cărţi,* Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 217 [4] Ion Chinezu, *Pagini de critică,* p. 4 [15] *Ibid.,* p. 53

patru) o tendinţă spre analiza, sub specia psihanalizei şi a filosofiei, a literaturii. Fapt este că criticul nostru sesizează, prompt şi cu o remarcabilă informaţie, direcţiile noi de interpretare a fenomenului literar. Elocvente sunt paginile scrise de critic despre D. Caracostea, una dintre cele mai controversate, dar, în acelaşi timp, mai incomode personalităţi ale criticii, poeticii, stilisticii şi folcloristicii româneşti. Spirit neliniştit, de formaţie germană, cunoscînd foarte bine lingvistica generală, sesizînd direcţiile structuralismului în formaţie *{gestaltismul),* urmînd, însă, marilor teme ale filosofiei limbajului a lui Karl Wilhelm von Humboldt, D. Caracostea atrage atenţia criticului clujean. Plecînd de la studiul lui D. Caracostea despre una dintre cele mai strălucite figuri ale poeziei româneşti interbelice, Tudor Arghezi, Ion Chinezu observă *pledoaria lui D. Caracostea pentru metodă,* pentru tendinţele investigaţiei sale ştiinţifice, în total dezacord cu impresionismul criticii timpului. Conceptul caracostian de formă, precum şi ambiţia de a sesiza argumentat specificitatea textului literar

(examinarea „expresiei", a stilului, a limbajului!) cuceresc setea de rigoare şi de justificare a enunţului critic, aspect cu totul semnificativ pentru formaţia şi evoluţia lui Ion Chinezu.
Partizanii *„regionalismului cultural"* şi ai cercetărilor bazate pe criteriile *geografiei literare* şi-au găsit nu o dată argumente în particularităţile şi în specificul unor fenomene de cultură; etnopsihologia, la rîndul ei, a îmbogăţit sistemul de referinţe necesar. pentru o punere în discuţie mai convingătoare a trăsăturilor distinctive, trăsături de natură să se integreze în complexul unei culturi naţionale unitare. Fenomenul *localismului creator,* al promovării! unor valori cu date definitorii pentru o comunitate naţională situată într-un anume spaţiu istoric, este bine cunoscut la data cînd scriitoriij din Transilvania de după 1918 fac eforturi de integrare, dar şi dej afirmare în individualitatea lor distinctă. Sunt zone unde tradiţiilej naţionale, influenţele mediului politic şi istoric configurează anumfij elemente. Paradigma studiului întreprins sub semnul geografiei literare şi culturale are în vedere atari factori. Localismul nil
înseamnă deloc izolare sau supralicitare a unor realităţi cantonate într-un spaţiu determinat. Dimpotrivă, proclamă aspiraţia spre integrare şi spre afirmare prin voci distincte, inconfundabile, în concertul unei culturi naţionale.
Ion Chinezu, aidoma profesorului Ion Breazu, el însuşi adeptul acestui concept istoric, urmează sugestiile unei cunoscute lucrări semnate de Joseph Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stămme und Landschaften,* I-III, Regensburg, 1912-l918. Deloc neglijabilă, tema regionalismului literar/cultural interesează în paginile revistei *Gând românesc,* opinia fiind că împrejurările istorice, pe de o parte, iar intenţia de a recupera şi de a sincroniza provincia cu ţara, pe de altă parte, reprezintă datele paradigmei pomenite înainte. Eforturile lui Ion Breazu, Vasile Băncilă şi, evident, Ion Chinezu de a afirma locul Transilvaniei în ansamblul cultural al ţării, de a disocia termenii unei fizionomii inconfundabile sunt susţinute prin reviste, conferinţe şi, bineînţeles, prin studii. Ion Breazu are meritul - aşa cum subliniam în studiul anterior -ca în atmosfera intelectuală şi universitară a Clujului postbelic (după 1919) să se întîlnească într-un regim de excepţionale convergenţe cu istorici precum David Prodan sau I. Lupaş, cu un folclorist strălucit ca Ion Muşlea etc, creînd prin studii serioase şi informate un climat favorabil cercetărilor menite să pună în lumină istoria, condiţiile de dezvoltare şi afirmare ale românilor din Transilvania şi mesajul lor spiritual. Nu se poate înţelege o atare alegere (geografia literară, ideile localismului şi ale regionalismului cultural) în afara istoriei, a reexaminării statutului social şi naţional al românilor din Transilvania ue pînă la dualismul austro-ungar din 1867 şi din perioada - extrem de dură pentru naţionalitatea românească majoritară - de pînă la finele primului război mondial. Memoria istorică a înregistrat nu numai marea răscoală a iobagilor români (Horea, Cloşca şi Crişan), dar şi un act memorabil: *Supplex Libellus Valachorum,* memoriul disperat şi de mare demnitate al românilor transilvăneni din 1791. Aşa cum remarca David Prodan ■n monumentala sa lucrare consacrată acestui act de conştiinţă naţională, „Suppllex Libellus nu constituie deci nici un început şi nici un sfîrşit, el constituie doar un important moment într-o Organică şi istorică luptă politică, un act fundamental, intrat ca

atare în conştiinţa istorică. Principiile formulate în el, născîndu-se destul de timpuriu, în secolul al XVIII-lea, îşi prelungesc efectele pînă tîrziu în secolul al XlX-lea. Rămîne îndreptarul politic pentru multă vreme: se revine mereu asupra lui, la 1804,1834,1837,1842, e invocat, chemat în ajutor în felurite împrejurări, e de acum arma de luptă la îndemînă, îi simţim puterea în discursul lui Simion Bărnuţiu din catedrala Blajului, în revoluţia din 1848; i-o simţim şi în dieta din 1863-l864. Memorandul, la un răstimp de o sută de ani, e moştenitorul lui în linie dreaptă. Geneza lui este însăşi lupta pentru ridicarea politică a românilor din Transilvania, el reprezintă sintetic această luptă" [16].
Iată succint expuse teme majore ale unei istorii obsedante, tulburate constant de vicisitudini şi de proiectele unei puteri defel împăcate cu existenţa acestei naţiuni majoritare de români nerecunoscuţi ca entitate politică. Literatura şi-a modelat astfel conştiinţele, mesajul, misionarismul şi energiile. încă de la eposul lui I. Budai-Deleanu (*Ţiganiada)* şi pînă la generaţia de scriitori ai revoluţiei din 1848, şi de la aceştia la o generaţie care a urmat directiva afirmării naţionale prin cultură: George Coşbuc, Ioan Slavici, apoi Octavian Goga, au pregătit, proclamat şi afirmat caracteristicile unei naţiuni oprimate. în Transilvania sau, „dincolo", în România, ei au păstrat datele moştenite şi cultivate ale unei literaturi cu forme şi proprietăţi distincte. Ion Chinezu le-a examinat j şi el, observînd dominante precum: misionarismul social, primatul *etosului,* motivele raporturilor morale inebranlabile, duritate j stilistică

şi un anume etnicism.
Geografia literară, va remarca Ion Chinezu, nu este un aspect aplicabil doar literaturii scrise de scriitorii transilvăneni, ci el pune în lumină elementele originale pentru scriitori din diverse provincii | româneşti. Consideraţiile teoretice sunt, de altfel, foarte clare iar trimiterile la cartea lui Joseph Nadler justificate: „în privirile d^ ansamblu din literaturile mari, aplicarea punctului de vedere geografic a dat rezultate revelatoare şi a contribuit la construirea

[16] D. Prodan, *Supplex Libellus Valachorum.* Din istoria formării naţiunii! române. Ediţie nouă cu adăugiri şi precizări, Editura Ştiinţifică ş»j Enciclopedică, 1984, p. 9

unei *tipologii* extrem de interesante" (s.n. LV.) [ll]. Ar putea surprinde, la prima vedere, că Ion Chinezu produce atari reflecţii nu provocat de fenomenul literar din Transilvania, ci de un scriitor cu totul aparte prin tragicul viziunii şi prin sugestia unei atmosfere inefabile a locului şi destinelor care îl populează. E vorba de Gib I. Mihăescu şi de romanul său *Rusoaica,* unde peisajul uman se asimilează în spaţiul misterios, infinit parcă, al Basarabiei şi al Nistrului, al enigmaticii „rusoaice" aşteptate de eroul romanului. Mai mult, avem să remarcăm disocierile făcute de critic, mult prea avertizat pentru a cădea în capcana pitorescului regional, al etnograficului de suprafaţa. Tipologia amintită de Ion Chinezu înseamnă, de fapt, un mod de a asuma şi de a re-crea universul ficţional în determinări artistice superioare.
Retrospectivele îl îndeamnă pe critic să reformuleze caracteristicile spaţiului literare transilvănean, având să-şi pună în valoare tendinţele, constante, organice, de integrare în cultura românească şi să conserve dominantele recunoscute şi ratificate de condiţiile istorice, sociale şi culturale. Studiul *Două decenii de viaţă literară şi artistică în Transilvania,* inclus abia în 1969 în volumul *Pagini de critică,* explică într-o perspectivă echilibrată natura şi fizionomia culturii româneşti, menţionînd, însă, că „înăuntrul unităţii de care am vorbit [unitate spirituală şi de limbă a românilor, dincolo de provinciile istorice de unde provin creatorii] se poate şi trebuie să se facă loc unei diferenţieri" [IS]. Or, în acest sens, literatura Transilvaniei - ca s-o numim astfel - cultivă, în constante estetice şi doctrinare, mesianismul, motivele proprii unei afirmări naţionale şi unei atitudini sociale, o reală preeminenţă pentru epic, o viziune ce tinde spre dimensiunea obiectivată a lumii şi spre un realism masiv.
Marile prezenţe ale culturii româneşti, înţelegînd perfect aspiraţiile românilor transilvăneni în perioada Imperiului care l-a inspirat pe Robert Musil pentru un roman genial al prăbuşirii şi al descompunerii, al decrepitudinii şi al inexorabilei capitulări *(Omul fără însuşiri),* au privit spre efervescenţa Luminilor ardelene şi "Ion Chmezu, *op. cit,* p. 136-l37 [K]*Ibid,* p. 268

spre creaţia încărcată de mari sensuri morale şi de forţă epică. De la baladele lui George Coşbuc la nuvelele lui Ioan Slavici, drame ale pămîntului sau ale erosului, şi de aici la Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Octavian Goga sau Pavel Dan, literatura Transilvaniei are valoarea unui *Centru* generator de mai modele. în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) s-a consolidat ideea rolului decisiv al literaturii create de scriitorii acestui teritoriu spiritual, cu istoria sa agitată şi încărcată de grave conflicte. în septembrie 1940, cînd nordul Transilvaniei fusese răpit ţării şi dat de Hitler şi Mussolini Ungariei, G. Călinescu, în plin efort de elaborare a monumentalei sale istorii literare, îi scria profesorului şi marelui protector al culturii, Al. Rosetti: „în concluzie, dovedesc că literatura română îşi are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coşbuc, Rebreanu etc), pe versanţii munţilor, pe marginile graniţilor (Slavici), că teritoriul ei de formaţie este tocmai ceea ce ni se contestă. Acesta e şi adevărul" [19]. Impresionanta confesiune a lui G. Călinescu are semnificaţia unui program general al conştiinţelor angajate în studiul literaturii române, încît recunoaşterea vitalităţii creatoare a scriitorilor născuţi în provincia unde istoria şi militantismul social s-au întemeiat mai cu seamă pe cultură e de natură să afirme că *localismulşi* „regionalismul" literar nu sunt orgolii provinciale, ci semnele unei tendinţe integratoare prin ceea ce aduce şi afirmă spiritualitatea transilvană.
în acelaşi număr din *Gând românesc* (an. VII, 1939, nr. 7-9), filosoful Vasile Băncilă, unul dintre cei mai profunzi interpreţi ai operei poetice şi filosofice a lui Lucian Blaga, scria despre *Semnificaţia Ardealului,* găsind registrul critic cel mai potrivit pentru evocarea treptelor istorice parcurse de Transilvania. „Forţa istorică a Ardealului" scrie Vasile Băncilă, stă în resursele de< rezistenţă; o lungă „noapte patriarhală" nu a stins luminile unei etnii care şi-a fixat temeinic „centrul de radiere", trimiţînd celorlalte „Ţări" româneşti oameni de cultură (Gheorghe Lazăr, Simionj Bărnuţiu, Ion Maiorescu), în timp ce un autentic *„spirit epic"* oferă -]

[19] *Corespondenţa lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935-l951).* Ediţie îngrijită J prefaţă, note, indice de Al. Rosetti, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p.j 142

emblematic -sursele mitologice ale gîndirii transilvănene[20]. Poate că e interesant de observat cum un critic de formaţie clasicizantă, H. Sanielevici, originar din Moldova, critic bucureştean al primelor decenii ale secolului XX, partizan al unui eticism consecvent, adversar al intoleranţelor de orice fel, inclusiv al celor naţionaliste şi şovine, admiră literatura ardelenilor (Ioan Slavici, de pildă), atrăgînd atenţia asupra „caracterelor distinctive ale literaturii de peste munţi" [din Transilvania, n.n. LV.]. Faptul că este o literatură *naţională,* „populară" şi „ţărănească" e de natură să producă admiraţia criticului, tradiţionalist prin definiţie şi formaţie [21].

Cercetătorul cel mai autorizat al fenomenului literar şi cultural românesc din Transilvania este, fără îndoială, Ion Breazu, fostul profesor de literatură română modernă de la Universitatea din Cluj, animator de reviste, membru extrem de activ al Astrei şi o personalitate cu o rară vocaţie catedratică. Paginile cele mai importante scrise de Ion Breazu despre Transilvania au fost reunite în volumul *Literatura Transilvaniei* (T944). Informaţia de istoric literar este dublată la Ion Breazu de un ochi critic atent, viu, mobil, receptiv la manifestările modernităţii în proza şi poezia contemporanilor săi. Studii precum: *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania* şi *Literatura română contemporană a Transilvaniei {zel* de-al doilea, destinat străinătăţii şi apărut în volumul *Siebenbiirgen.* Editura Institutului de Istorie Naţională, Bucureşti, 1943) au fixat semnificaţia „metodei de cercetare regională în istoria literară a unui popor", cum scria Ion Breazu. Or, meritul său, ca şi acela al lui Ion Chinezu, e de a fi definit spiritualitatea şi datele caracteristice ale literaturii scrise în Transilvania, de a fi explicat în termeni pertinenţi, ştiinţifici, natura „realismul popular", clasic aşadar, şi profund obiectivat al prozatorilor. Totodată Ion Breazu a sesizat, nuanţat şi exact,

Vasile Băncilă, *Semnificaţia Ardealului,* în „Gând românesc", an. VII, 1939, nr. 7-9, p. 165

H. Sanielevici, *Literatura de peste munţi,* în vo). *Studii critice,* Editura Cartea Românească, S.A., [f.a.]. Ediţia a Ii-a 1920

dimensiunea *eposului,* a mitului transfigurat şi a viziunii grave, metafizice a operei blagiene sau a prozei lui Pavel Dan, scriitori amintiţi în acest studiu nu o dată. Profunzimea analizelor lui Ion Breazu se relevă şi în reflecţiile despre finalitatea etică a scrisului ardelean (observa, de pildă, ecoul lecturilor lui Ioan Slavici din filosofia indiană şi din preceptele lui Confucius, cunoscute din traduceri germane). Ion Breazu a înţeles exact cursul istoric al cristalizării formelor şi viziunii estetice, sensul naţionalismului echilibrat, militant al intelectualilor, profund tolerant, chemînd toate naţionalităţile la dialog, la înţelegere, la salvgardarea valorilor fiecărei etnii din spaţiul Transilvaniei[22].

A fost, în ultimă analiză, şi raţiunea cărţii lui Ion Chinezu despre literatura maghiară din Transilvania primului deceniu de după 1918, ca şi obiectul studiului său retrospectiv, aniversar, unde alături de literatura română, cea maghiară şi germană configurează, într-o concepţie profund democrată şi deschisă dialogului, atmosfera şi altitudinea spirituală a Transilvaniei anilor 1919-l939. Studiile lui Ion Breazu şi prestigiul criticii profesate de Ion Chinezu în revistele din ţară (nu doar cele apărute în provincia sa) au tras atenţia, cum scriam adineaori, asupra fizionomiei inconfundabile a literaturii scrise în Transilvania înainte şi după Unirea din 1918. Fără îndoială că o „depoziţie" precum aceea a lui H. Sanielevici este mai mult decît elocventă şi simptomatică. Ea venea dinspre o doctrină tradiţionalist-clasică, încorsetată într-un eticism relativ rigid. în schimb, Transilvania atrage atenţia prin intervenţii de prestigiu (am reţinut reflecţiile lui G. Călinescu) ale unor critici din generaţiile formate în doctrina estetismului lovinescian în primul rînd. E vorba, mai întîi, de una dintre cele mai reprezentative prezenţe în critica anilor 1920-l940, Pompiliu Constantinescu, cronicar şi exigent interpret al faptelor literare văzute în regimul interferenţelor şi convergenţelor intertextuale. în termeni admirativi, înrudiţi cu aceia ai lui G. Călinescu, articolul *Literatura Ardealului*(1936) ne

[22] Ion Breazu, articolele *Temeiurile populare ale literaturii române* <■ *Transilvania* şi *Literatura română contemporană a Transilvaniei,* în voi-*Literatura Transilvaniei*

00

propune viziunea unui critic tînăr, sensibil la corespondenţele istoriei literare: „N-a fost mişcare de idei, n-a fost curent literar modern care să nu fi adus cu sine şi contribuţia ardelenilor"; Pompiliu Constantinescu reţine paradigma esenţială pentru înţelegerea fenomenului transilvănean: „Unitatea în spirit a premers invariabil unitatea politică" [23]. E termenul-paradigmă pentru pledoaria unor intelectuali ca Ion Breazu, Ion Chinezu, filosofi ca Lucian Blaga [24], Ion Muşlea , D. D. Roşea, David

Prodan, I. Lupaş. Fiindcă, notează inspirat Pompiliu Constantinescu, „Literatura Ardealului nu este numai o contribuţie a unei provincii româneşti, ea este un element organic al unei structuri spirituale complexe, structura românească" [25].

Sunt de acord cu un bun cunoscător al literaturii din Transilvania, criticul literar Nicolae Balotă, atunci cînd atrage atenţia asupra limitărilor - inevitabile - ale taxinomiilor bazate pe ceea ce el numeşte „tipologie regională" [26]; dar, în consonanţă cu generaţia interbelică de comentatori, Nicolae Balotă reia aceleaşi dominante semnificatoare pentru fizionomia literaturii din această provincie, dominante fără consecinţe izolaţioniste; dimpotrivă, ele invită la fuziune, la configurarea modelelor culturale generale. Ion Chinezu a insistat adesea pentru o mai limpede înţelegere a realităţilor sociale, istorice, morale din Transilvania, pentru o evaluare obiectivă, ferită de ingerinţele politicului, a rolului maghiarilor şi germanilor, minorităţi importante, care dau reprezentarea cea mai veridică a istoriei acestui spaţiu geografic şi geo-politic. E firesc ca recursul la istorie să fie frecvent şi în scrisul lui Ion Chinezu şi al contemporanilor săi. Data de referinţă supremă este, pentru românii din Transilvania, 1 decembrie 1918,

Pompiliu Constantinescu, *Literatura Ardealului,* în voi. *Scrieri,* 6, Editura ^ Minerva, Bucureşti, 1972, p. 135 şi 136

Vezi Lucian Blaga, *Gândirea românească în Transilvania în secolul alXVIII lea,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966 şi *Fiinţa istorică,* Editura Dacia,

25 Cluj, 1977

26 PomP"iu Constantinescu, *art. cit,* p. 137

Wicolae Balotă, *Pavel Dan, precedat de o Introducere în proza transilvană,* m voi. *De la Ion la Ioanide,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 244

cînd la Alba-Iulia, delegaţii românilor ardeleni ratifică, prin actul unanim al unirii cu România, o aspiraţie legitimă, seculară. Data aceasta , scrie Ion Chinezu, „...rămîne însoţită de cosmica rumoare a despărţirii pămîntului de ape, a naşterii luminii din întuneric" [27].

Studiul apărut în volumul *Pagini de critică* (1969), menit să ofere o imagine largă a realităţilor edificate în Transilvania în cele două decenii de după Unirea din 1918 *{Două decenii de viaţă literară şi artistică în Transilvania),* sesizează nuanţat treptata devenire a culturii în Transilvania, integrarea acesteia în peisajul literar şi cultural al ţării, fiind rezultatul unui proces nu lipsit de sinuozităţi şi chiar de asperităţi. Au loc, remarcă Ion Chinezu, profunde revizuiri de mentalităţi şi de poziţii: „înfrigurate căutări de sensuri esenţiale pentru individ şi pentru colectivitate" [28]. în „geografia spiritului" au loc veritabile seisme şi, notează argumentat criticul, „ *Vechiul particularism ardelean dispare cu desăvîrşire sau se sublimează in accente de interes pur estetic"* [29]. Fenomenul e de-a dreptul simptomatic şi înregistrează (suntem după 1930) o sincronizare prin generaţii noi de creatori „rupţi" de tradiţiile şi imobilismul unor înaintaşi stimabili dar evident depăşiţi dej realitatea istorică propriu-zisă. Să nu uităm că studiul amintit rezervă secţiuni distincte literaturii maghiare şi germane din Transilvania postbelică şi că, în privinţa literaturii maghiare, criticul j se pronunţase într-o lucrare aparte: *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-l929),* apărută la Cluj în 1930.

Cînd în 1939 revista *Gîndromânesc* oferă cititorilor un număr de articole şi studii cu caracter retrospectiv, avînd, în intenţia declarată, mărturisită, refacerea etapelor ce s-au succedat anului] 1918, istoria, filosofia, literatura, artele, ştiinţele etc. beneficiază! de atari sinteze de natură să formuleze o judecată de valoare realăj lucidă, obiectivă. Ideea dominantă pentru proiectul lui Ion Chinezii este aceea a *actualităţii,* termen esenţial, paradigmatic. Actualitatea!

[27] Ion Chinezu, *Gânduri pentru Unire,* în voi. *Pagini de critică,* p. 255

[28] Ion Chinezu, p. 275

[29] *Ibid.,* p. 280

este treapta evaluărilor şi a unei magistraturi chemate să se pronunţe. Atunci Ion Chinezu vorbea despre utilitatea unei cărţi[30]. Ea ar fi scris istoria literară şi spirituală a Transilvaniei şi a directivelor ce au prezidat evoluţia în spaţiul naţional al provinciei. Ion Chinezu, am afirmat în cîteva rînduri, este un intelectual lucid şi pentru el Transilvania este inimaginabilă ca realitate istorică şi ca fizionomie actuală în absenţa contribuţiei maghiarilor şi germanilor. Iată şi mobilul imediat al cărţii din 1930 şi explicaţia pentru capitolele rezervate în studiul publicat postum literaturii maghiare şi germane. E vorba de un act prezidat de principii etice ferme, de o conştiinţă intelectuală netulburată de unele manifestări de natură să mai agite spiritele. Privirea criticului este obiectivă, exactă; criteriile sunt de

ordin strict estetic, iar comprehensiunea sa nu e defel un act de politeţe şi de bunăvoinţă a învingătorului, ci manifestarea unei inebranlabile credinţe în dreptul sacru al oamenilor de a trăi împreună într-un teritoriu istoric unde s-au aşezat alături de români. Ion Chinezu nu-şi poate imagina un demers „diplomatic" în acest sens; el ştie foarte bine - şi nimeni nu poate pune la îndoială cunoştinţele sale, perfecta iniţiere în cultura maghiară - că maghiarii reprezintă o realitate istorică, organică şi că românii şi minorităţile configurează istoria *reală a* Transilvaniei în hotarele României. Mărturiile despre semnalarea sau despre cercetarea manifestărilor literare şi culturale maghiare şi germane sunt frecvente şi, în special, fenomenul literar şi cultural maghiar beneficiază de comentarii pertinente, suprem avertizate. E vorba, în acelaşi timp, de înregistrarea unor iniţiative şi fapte menite să statueze raporturi solidare între intelectualii români şi maghiari, un dialog real şi non-convenţional. Manifestările şi „depoziţiile" sunt elocvente: Eugen Jebeleanu traduce din Ady Endre şi din Petofi, la Oradea apare (1922-l923) revista bilingvă *Aurora,* cu însemnate colaborări româneşti şi maghiare; în revista *Gândirea,* apărută la Cluj în 1921, se examinează aspectele unei posibile şi necesare apropieri între cele două etnii. în 1924 apare tot la Cluj revista cu

Ion Chinezu, *Douăzeci de ani de viaţă literară românească în Ardeal 1919-l939,* p. 273-274

profil universitar, *Cultura,* ea însăşi interesată de imperativul cunoaşterii reciproce şi al traducerilor din literaturile celor două popoare. Ion Chinezu este, fără îndoială, promotorul celor mai numeroase şi edificatoare manifestări în acest sens: conferinţele sale, traducerile din proza realistă a lui Moricz Zsigmond sau din aceea a lui Szemler Ferenc etc.

„Dosarul" acestor relaţii intensificate simptomatic este, evident, mult mai bogat. Chiar şi numai faptul că Ion Chinezu analizează în perfect cunoscător traducerea lui Octavian Goga din Madâch Imre, *Tragedia omului,* poem al unei vaste viziuni cosmice asupra lumii, este semnificativ pentru o atmosferă lipsită de prejudecăţi şi pentru invitaţia sinceră la cunoaştere şi preţuire reciprocă. De altminteri, Ion Chinezu ne apare şi în ipostaza de comentator al literaturii germane (săseşti) din Transilvania. Referinţe sunt remarcabile ca extensiune şi interpretare. Consideraţiile de autentic istoric literar despre revistele maghiare *(ErdelyiHelikori)* şi germane (reflecţiile despre prestigioasa revistă *Klingsor* sunt dovada unei constante frecventări a publicaţiei), comentariile la romanele lui Adolf Meschendorfer şi Emil Witting (pagini de proză inspirate din destinele familiilor de saşi din Transilvania) precum şi numeroasele puncte de vedere exprimate asupra spectacolelor cu dramaturgia lui Lucian Blaga pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, sunt (toate) *piese* elocvente din acelaşi „dosar" al evidenţelor de ordin cultural şi istoric.

Ion Chinezu ţinea să menţioneze în studiul nu o dată pomenit *Două decenii de viaţă literară şi artistică în Transilvania* că întîia încercare de prezentare sistematică a fenomenului literar maghiar din Ardeal a fost făcută tot de un român"[31]. Evident, era vorba de j propria lui carte, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-* i *1929)* apărută - cum am mai menţionat - în 1930. Să adăugăm] încă un element nu lipsit de însemnătate pentru formaţia şi cariera criticului: teza de doctorat a lui Ion Chinezu a fost consacrată.] examinării literaturii maghiare. Acest intelectual onest, profund şij

[31] Ion Chinezu, *Pagini de critică,* p. 287

sensibil la valori autentice, ponderat în aprecieri, echilibrat, venind spre literaturi cu lecturi solide, clasice şi contemporane, cu un orizont foarte deschis, mai ales spre semnele actualităţii literare, consideră firesc să se ocupe de literatura maghiară. Fără prejudecăţi, făcînd abstracţie de tendinţele şovine, iredentiste sau izolaţioniste ale unor intelectuali maghiari sau de intransigenţa unor naţionalişti români, Ion Chinezu dedică o carte literaturii ungurilor transilvăneni. E de altfel unica lui carte. Cartea lui Ion Chinezu rămîne şi azi exemplară prin mesajul ei umanist, raţionalist, lucid şi, involuntar, patetic.

Prefaţa autorului observă, pe deplin justificat, că literatura unui popor „este întîia, dacă nu singura cale spre cunoaşterea lui"[32]. Patosul cognitiv, unghiul istoric şi cel strict estetic se conjugă în carte, nelipsind remarcile unui autentic sociolog literar capabil să pună în context şi în pagină diversele aspecte ale Transilvaniei istorice. Perspectiva estetică şi, în consecinţă, judecata de valoare nu e defel protocolară sau indulgentă. Criticul observă numărul mare de scriitori şi cărţi, dar ţine să formuleze rezerve de ordinul valorii propriu-zise a unor titluri şi scriitori. Nu mi se pare lipsită de interes o remarcă: literatura maghiară de după 1918 este, socoteşte criticul, superioară celei din perioada Imperiului austro-ungar; are vitalitate şi nu mai suferă de complexul Budapestei.

Istoria Transilvaniei după 1867, anul creării dualismului austro-ungar, este - se ştie - pusă în umbră, iar provincializarea devine un fenomen deliberat, oficial, cu repercusiuni evidente şi în plan cultural. Cum polarizarea vieţii literare în „centrul" său politic (Budapesta) avea drept urmare o depreciere, chiar şi involuntară, a celor din Transilvania, nu e de mirare, observă Ion Chinezu, că literatura are un caracter pronunţat provicial şi minor într-o oarecare măsură. Ion Chinezu nu face defel propagandă cînd constată că, după 1918, contextul devine mult mai favorabil scriitorilor maghiari formaţi şi afirmaţi în spaţiul politic nou de după Unire: „Nu e mai puţin adevărat însă că libertatea de care manifestările spirituale maghiare s-au bucurat tot timpul aici,

Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană,* Editura revistei ..Societatea de Mâine", Cluj, 1930, p. 1

libertate care a făcut din Ardeal un punct de atracţie pentru mulţi refugiaţi unguri după 1918..." [33]. Altfel spus; în deplină cunoştinţă de cauză, Ion Chinezu, personalitate ce nu putea fi bănuită de intenţia de a edulcora sau escamota realităţile, dă un răspuns categoric tuturor adversarilor adevărului istoric, celor care au acuzat Trianonul şi continuă să denatureze adevărul istoric, alimentînd un revizionism şi iredentism oricum anacronic.

Peisajul literar maghiar este elocvent în deceniul analizat în cartea sa. Societăţile cultural şi literare (Erdelyi Irodalmi Tărsasăg -Societatea Scriitorilor din Ardeal; *Erdelyi Helikon* - Helikonul ardelean), revistele *{Păsztortuz* - Foc de munte; *Korunk*- Epoca noastră; Erdelyi Helikon etc.) oferă imaginea unei vieţi literare animate. Şi în pofida acestor circumstanţe, invitaţia la colaborare, la raţiune, nu are un ecou prea puternic; prea puţini sunt - la început -scriitorii maghiari dispuşi să abandoneze nostalgiile dualismului şi să accepte un nou destin pentru minoritatea maghiară. Principiile *geograf iei literare* funcţionează şi în *Aspecte din literatura maghiară ardeleană.* Ion Chinezu explorează pentru a determina dominante posibile. însă dincolo de consideraţiile relevate de apariţiile literare ale deceniului studiat, criticul observă formularea unui concept: *transilvanismul* (un transilvanism „geografic şi istoric" cu manifestări literare de natură să legitimeze particularităţile şi specificitatea unei comunităţi naţionale precum cea maghiară). în cîteva împrejurări, iar în carte menţiunile sunt mai numeroase şi mai edificatoare, Ion Chinezu citează actele de cultură puse în serviciul unui *dialog spiritual autentic.* Una dintre manifestările relevate o reprezintă traducerile. Şi dacă una dintre cronici glosează pe marginea traducerii *Tragediei omului* a lui Madâch de către Octavian Goga, acum, în paginile volumului, sunt trecute în revistă] traducerile din literatura română. începînd cu mai vechi prezentării în versiune maghiară ale poeziei lui Vasile Alecsandri, Georgei Coşbuc, continuînd cu antologia lui Bitay Ârpăd, însumînd poezii semnate de Iancu Văcărescu şi terminînd cu marea poezie a lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Aron Cotruş etc, faptele de cultură se înmulţesc, cuprinzînd teatrul lui Lucian Blaga, I. L. Caragiale,

[33] Ion Chinezu, *Pagini de critică,* p. 286

M. Săulescu etc. Sigur, domeniu] este infinit mai bogat şi deceniile următoare vor certifica întreprinderi reciproce şi de indiscutabilă calitate.

Ion Chinezu, scriam într-un alt pasaj, este un analist exigent şi un cititor avertizat, neacceptînd formulările condescendente şi neapărat amiabile. Criticul a trăit înăuntrul acestui context literar şi spiritual; a cunoscut frămîntările, ezitările, adversităţile, rezervele şi suspiciunile unor intelectuali. Totodată, imaginea sa este extrem de largă, aşa încît disocierile, rigorile comentariului şi observaţiile, nu o dată severe, sunt îndreptăţite. Ion Chinezu sancţionează supralicitările, ignorarea criteriilor de valoare sigure, prezenţa unor pastişe. Inflaţia spre care tind unii comentatori este adesea cenzurată de spiritele mai puţin tolerante cu registrul şi discursul minor al unor autori. Scriitorii sunt cercetaţi în contextul literaturii maghiare şi, ca urmare, referinţele provenite din literatura română sunt rare. Criticul profesează analiza sociologică („romanul citadin" şi insignifianţa unor texte), iar trimiterile la opere sunt rezultatul unei lecturi nuanţate, de o remarcabilă fineţe, surprinzînd atmosfera cărţilor, invarianţii unor opere. Ion Chinezu citeşte totul. E la curent cu harta intimă, exactă, a producţiei literare maghiare (vezi comentariile la romanul lui Molter Kăroly, *Metania SA).*

Departe de a avea însemnătatea unei informaţii strict statistice, ţin să atrag atenţia că *Ion Chinezu comentează, în ipostaza de cunoscător avizat, mai bine de 100 de scriitori maghiari din Transilvania anilor 1919-l929,* cu titluri numeroase şi de o diversitate firească: poezie, proză, dramaturgie, critică şi istorie literară. Secţiunile cărţii urmează acestei clasificări. *Poezia* e privită nu fără rezerve: un lirism

uşor inflamant şi o critică mai mult decît binevoitoare, în absenţa unor criterii valorizante mai severe. Atunci cînd este vorba de texte de valoare, criticul îşi amplifică discursul: Szabolcska Mihăly şi, mai cu seamă, Âprily Lajos beneficiază de un comentariu pertinent. Nu lipsesc consideraţiile despre poezia de expresie şi elaborare modernă (versul liber), ca în cazul lui Bartalis Jănos.
Mult mai generoasă este secţiunea consacrată *nuvelei şi romanului,* organizată fie pe criteriul generaţiilor („Generaţia Veche", „Generaţia de tranziţie", „Curente noi. Romanul istoric"),

fie pe acela al motivelor şi soluţiilor: „Romanul pămîntului", „Stăruinţa asupra romanului agrar", „Psihologia feminină", „Săcuii", „Romanul oraşului", „Literatura războiului", „Romanul satiric" etc. Proliferarea celor două structuri narative are loc, observă cronicarul epocii, după 1918: „Cei mai mulţi şi cei mai buni dintre prozatorii unguri - scrie Ion Chinezu - s-au ivit, s-au format aici, sub ochii noştri, se poate spune; puţini sunt aceia a căror activitate se întinde dincolo de deceniul de care ne ocupăm"[34]. Fiindcă, ţine să remarce ceva mai încolo criticul: „Scriitorul şi publicul maghiar ardelean s-au regăsit, sau, mai bine zis, s-au descoperit aşadar tocmai în aceşti ani de stăpînire românească" [35]. Lecturile lui Ion Chinezu devin excelente puncte de vedere asupra textelor, într-o analiză pătrunzătoare şi riguroasă, în conformitate cu poetica narativităţii. E cazul analizelor la romanul lui Kos Kăroly, *Neamul Varju,* cunoscut cititorului român graţie traducerii în limba română, sau la romanele lui Tabery Geza, unde reflecţiile conjugă multiple observaţii de ordin istoric şi sociologic.
Absolut remarcabile sunt paginile scrise despre un autentic prozator şi despre poezia prozei sale: Tamâsi Aron. Literatura secuilor, remarcă criticul, a trezit entuziasmul unor scriitori de reală inteligenţă (Molter Kâroly, Kuncz Aladăr), dar important e faptul că din filele scrierilor lui Tamâsi Âron se degajă un suflu de mare poezie („lume de munte şi de taină"). Absenţa motivelor inspirate din actualitate este parţial corectată de romanul lui Ligeti, *Fel a bakra!(Sus* pe capră!), unde Clujul de după 1918 este înfăţişat sub semnul frămîntărilor şi al impactului cu autorităţile româneşti. Elogios, fără rezerve este privit Sipos Domokos, prozatorul mort la numai 36 de ani, despre care Ion Chinezu scrie cu o nedisimulata căldură: „Din tot ce s-a scris în aceşti zece ani nimic nu se poatd compara, sub acest raport, cu nuvela *Hazafele* (Spre casă) în care! Sipos ştie să simbolizeze cu putere şi simplitate acea răscolitoare chemare a pămîntului în noaptea umedă de primăvară care apropie pe soldaţii din taberele duşmane, în acelaşi gînd de întoarcere llj ogoarele de acasă" [36].
[34] Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană,* p. 46
[35] *Ibid,* p. 47
[36] *Ibid,* p. 102
Carenţele *drame/îl* îndemnă pe autorul cărţii să remarce doar lucrarea dramaturgică a lui Âprily Lajos *Idahegyipăsztorok (Păstorii* de pe muntele Ida), în timp ce capitolul de *istorie şi critică literară* e considerat mult prea fragil. O menţiune legitimă e consacrată profesorului Kristdf G., cunoscut pentru studiile şi cercetările sale, unele dintre ele remarcabile ca iniţiere în folclorul literar românesc, şi o elogioasă apreciere ţine să sublinieze demersurile lui Bitay Arpâd, istoricul literar care publica în 1922 o *Privire generală asupra istoriei literaturii române,* lucrare bine primită de Nicolae Iorga şi Sextil Puşcariu.
-*k*
Într-o scrisoare adresată de Vasile Băncilă prietenului său din Cluj (27 iunie 1929), filosoful şi profesorul aflat la acea dată la Brăila ţine să remarce seria de articole publicată de Ion Chinezu în revista *Societatea de mîine* şi să-i sugereze o eventuală adunare în volum. Cum ştim acum, volumul a şi apărut în 1930 la Editura „Societăţii de mîine". Ecoul nu este singular. în anul următor, Lucian Blaga îi scria autorului cărţii din Berna (31 iulie 1930), mulţumindu-i pentru volum şi observînd cu atîta temei: „Nu strică însă să cunoaştem oamenii cu care trăim pe acelaşi pămînt şi în privinţa aceasta ai făcut un mare serviciu - atît ungurilor cît şi nouă". Lucian Blaga făcea consideraţii extrem de pertinente, neuitînd să laude autorul pentru calitatea discursului critic şi pentru informaţia ei impresionantă. în fine, Liviu Rebreanu, şi el un bun cunoscător al literaturii maghiare (ca şi Lucian Blaga a făcut studii în anii Austro-Ungariei), notează în filele unei scrisori adresate lui Ion Chinezu (23 noiembrie 1934): „Ungurii noştri trebuie să fie fericiţi că au găsit un istoric, comentator şi judecător atît de documentat şi atît de corect obiectiv în toate privinţele" [37].
Rigoarea şi ţinuta cărţii, siguranţa comentariului critic şi
cunoaşterea în întregul ei a literaturii maghiare au făcut o foarte
bună impresie. Din nefericire, Ion Chinezu nu a reuşit să scrie o

Jucrare amplă, masivă, unde diacronia şi spiritul critic prezidate

v- Fanache, *„Gând românesc" şi epoca sa literară,* p. 117-l18, p. 121, p.170

de actualitate să producă o solidă construcţie demnă de atributele şi de inteligenţa acestui modest şi discret cronicar al vieţii literare româneşti şi al celei din provincia sa de origine. Căci Ion Chinezu ne invită să credem în această solidaritate a intelectualilor, mai importantă şi mai presus de aceea a oamenilor politici sau a regizorilor din culisele istoriei...

E bine să invocăm un atare exemplu de raţiune şi de toleranţă, fiindcă el poate statua un mesaj mai de preţ decît retorica unor diplomaţi şi avocaţi ocazionali ai timpului.

II. TEORIE LITERARĂ ŞI POETICĂ

Construcţie hermeneutică şi istorie a conceptelor

în 1966 Adrian Marino apărea în librării cu o monumentală lucrare, *Viaţa lui Alexandru Macedonski,* „eseu de interpretare biografică", cum ne avertiza autorul cărţii, format Ja şcoala lui G. Călinescu şi urmînd modelele acestuia (*Viaţa luiMihaiEminescu* şi *Ion Creangă (Viaţa şi opera)* cu prime ediţii din 1932 şi 1938). Disciplina intelectuală, asumarea unui efort impresionant în ordinea documentării şi a cercetării tuturor surselor, precum şi călinesciana atracţie pentru reconstituirea unui destin „în sens moral" impuneau

de pe atunci şi anunţau revenirea unui intelectual de superioară formaţie.

Anii de închisoare şi de domiciliu forţat nu au izbutit să descurajeze o personalitate decisă să realizeze un proiect intelectual unic prin proporţiile şi exigenţele sale. Cartea consacrată biografiei lui Al. Macedonski recunoştea rolul de „fondator" în materie de studii macedonskiene al lui Tudor Vianu şi atrăgea atenţia prin conjugarea documentului şi textelor cu evocarea „fiinţei morale a poetului", într-un sens personal, întrucît cercetarea refuza simpla consemnare de documente dar şi soluţiile deduse din lectura sainte-beuviană sau călinesciana (balzaciană în opinia profesorului său): Principiile sunt anunţate: „cunoaştere şi înţelegere" şi avem să

remarcăm faptul că ele se regăsesc, metodologic vorbind, în lucrările ulterioare.

In anul următor, Adrian Marino publică *Opera lui Alexandru Macedonski,* unde sugestiile privitoare Ja portretul moral al scriitorului devin ample caracterizări („Profund subiectiv şi chiar egocentric (...) încît acest egocentrism devine candid şi inocent"), "teresante reflecţii sunt pronunţate despre dubla natură a poeziei acedonskiene şi despre proza extraordinară a unui mare scriitor.

în 1968, o dată cu apariţia *Introducerii în critica literară*Adrian Marino dezvăluie, parţial, un program dezvoltat pe coordonatele *teoriei criticii literare,* conceptele structurîndu-se în virtutea unei concepţii mai tîrziu cristalizate şi perfect unitare ca demers, interpretare şi lecţiune (filologie) a textelor invocate şi puse să dea socoteală despre destinul ideilor. *Modern, modernism, modernitate* (1969) înscrie în seria prestigioasă a Editurii Pentru Literatură Universală („Eseuri") contribuţia românească a lui Adrian Marino. Conceptele, semantica şi „gramatica" lor ne fac să înţelegem mai bine construcţiile ce se vor succeda. într-adevăr, în 1973 apare primul volum din *Dicţionar de idei literare* (A-G), iar dacă următoarele volume nu au apărut, cred că motivele nu sunt numai de natură, să spunem, materială/editorială. Sunt sigur acum că articolele „Dicţionarului" au produs argumentele cele mai convingătoare pentru arhitectonica cercetării lui Adrian Marino, urmînd unor „directive" interioare profund personale, directive rezultate din explorarea textelor, surselor, lucrărilor în original, din lecturile erudite şi exhaustive ale unui exeget care are acum revelaţia unei *operei*

Adrian Marino, pentru a fi mai explicit, descoperise *metoda/ metodele,* verificate şi ratificate, de fapt, în *Dicţionar.* Numai că lucrarea lexicografică nu era de natură să edifice şi să realizeze dimensiunile proiectelor şi ale programului. Sunt încă de pe acum formulate cîteva idei-cheie pentru efortul constructiv al cercetătorului ce se fixează definitiv în sfera şi lumea conceptelor şi categoriilor. Astfel, *metoda,* suntem anunţaţi, pretinde elaborare în absenţa modelelor; documentarea devine act de superioară şi absolută disciplină intelectuală prin parcurgerea *tuturor* referinţelor, textelor (în original) şi ediţiilor. într-un cuvînt, borgesiana metaforă a Bibliotecii e reinventată sub semnul tutelar al rigorii, erudiţiei, spiritului enciclopedic şi responsabilităţii deontologice. Autorul va fi un teoretician, un filolog *(lectio*înseamnă a străbate şi a verifica Textul în accepţiunea sa superioară). Aparent, precizările din *Prefaţă* la *Dicţionar-ul de idei literare* sunt încă previzibile ca soluţii interpretative: „Analiza ideilor şi curentelor literare este întreprinsă într-o perspectivă strict critică, istorică şi

descriptivă" (p.XIII). în fine, *Dicţionar de idei literare* produce
/ /
primul text cu caracter programatic, sistematizînd, sub imperiul textelor (bibliografia depune totdeauna mărturie la Adrian Marino), termeni pentru ceea ce autorul numeşte *„critica ideilor literare".* Studiul din dicţionar, *Pentru o „nouă critică": critica ideilor literare,* ţine să proclame (Adrian Marino va reveni, nu fără orgoliu şi nu fără conştiinţa primatului) un nou mod de asumare a actului critic (p.l) şi avem să înţelegem de pe acum: e vorba de critica întemeiată pe textul produs, citit în original, pentru a configura un examen interpretativ consacrat conceptului (ideea) de literatură. „Ideile literare" polarizează şi consfinţesc un principiu urmat cu severitate şi efort imens: *studiul hermeneutic* al ideii de literatură văzute în toate implicaţiile sale. Opţiunea criticului-teoretician înseamnă, notează autorul, „afinitate, angajament, opţiune" (p.2). Şi la acestea se adaugă în codul cercetării o „plăcere autotelică" (p.2), asociind demersul cognitiv („pasiunea şi exerciţiul cunoaşterii", p.3). Clarificările sunt tot mai pronunţat ierarhizate; suntem în măsură să stabilim un prim nivel al cercetărilor, chiar dacă ele nu sunt circumscrise exerciţiului hermeneutic. Apetenţa pentru concepte; epuizarea surselor; erudita lectură a lucrărilor şi coroborarea referinţelor într-un sistem etc, se situează în diacronie şi în sincronie. Important rămîne *spectacolul evoluţiei conceptelor literare,* pentru ca efortul de clarificare (termeni, semantică, etimologii, natura conceptelor etc.) să se precizeze în termenii următori: „claritatea, solidaritatea şi explorarea sistematică" (p.14). Ultimul atribut (explorarea sistematică a teritoriului investigat) va oferi premisele pentru *condiţia sintezei* (hermeneutica sintezei şi a analizei), esenţială în atari întreprinderi suprem dificile şi bazate pe o amplă perspectivă istorică; e de subliniat, aşadar, că în diacronie ideea literară are şansa de a fi înţeleasă în devenirea ei istorică.
Poate că nu ar fi lipsit de interes un exemplu luat din *Dictionar de idei literare.* Articolul/studiul *Avangarda* este elocvent pentru Metoda de lucru şi pentru perfecta articulare a etapelor. Mai întîi, autorul procedează la clarificări de natură terminologică, de altminteri atît de necesare în cazul „avangardei", ştiind bine că, Provenit din vocabularul militarilor, semantica, controversata ulizare a termenului etc. stimulează circumscrierea teritoriilor

curentelor şi mişcărilor de avangardă (vezi Ion Pop *Avangardismul poetic românesc,* 1969, *Joculpoeziei,* 1985, şi recenta ediţie Tristan Tzara, 1996; Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii,* 1995). Studiul avansează în modul cel mai riguros cu putinţă atrăgînd atenţia că mişcările de avangardă generează o microsociologie (p. 178) şi o „fenomenologie morală a lor". Avangarda ca mod de viaţă, ca *Weltanschauung,* aspectele precursoare şi apoi caracteristicile şcolilor: agresivitate, contestare, ruptură, spirit anarhic, revoltă, scandal, joc, absurd etc, pertinenţă: „Sub formele nihiliste şi extravagante ale avangardei se joacă o adevărată dramă existenţială" (p.185). Aspectele cele mai controversate, dar - important - şi cele care produc evoluţii sau transformări radicale (antitradiţionalism, modernitate) şi, în consecinţă, mutaţii semnificative, sunt examinate în textul amplu al *Dicţionarului*(p.177'-224).
Critica ideilor literare' (1974) are darul de a statua în raporturi mai severe şi mai precis delimitate liniile directoare ale metodei, iar în cadrul arhitectonicii metodologice se fixează criteriul principal. Primordială devine pentru Adrian Marino cercetarea totală, globalizantă, integrală (în diacronie şi în sincronie), ca lectură şi ca interpretare, ca sinteză şi analiză concentrată asupra Textului. E vorba, prin urmare, de recursul la *hermeneutica literară.* Şi mărturia elocventă prin amploarea cercetărilor e apariţia a două lucrări: *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (1980) şi, la distanţă de şapte ani, *Hermeneutica ideii de literatură* (1987).
Pregătirile stau acum sub semnul experienţei hermeneutice a lui Mircea Eliade, teoreticianul şi interpretul. Adrian Marino examinează opera de hermeneut a filosofului şi scriitorului român, parcurgînd informat aria cercetărilor (Hans-Georg Gadamer) unde hermeneutica urmăreşte „punerea în lumină a realităţii istorice îiw interiorul înţelegerii însăşi" (p.17). *Exegetică* şi, în acelaşi timp, *filologică,* hermeneutica - subliniază pasionat Adrian Marino -proclamă preeminenţa Textelor şi parcurge itinerarul spectaculos al cristalizării metodei de lucru. Astfel, de la interpretare la clarificare şi, de aici, la totalitatea fenomenelor supuse examenului, hermeneutica relevă sensurile, descifrîndu-le şi *citindu-le* (în sensul conferit de C. Noica lui *lectio,* ca examen filologic deschis). Fixînd liniile unei

posibile definiţii, autorul lucrării pune în chestiune
şansele hermeneuticii ca *teorie şi metodă de interpretare a textelor* (P-32).
In 1982 Adrian Marino publică la Editura Gallimand *Etiemble ou le comparatisme militant*, lucrare bine primită în critica franceză, amplificînd contactele cercetătorului român extrem de informat şi tentat să formuleze *o teorie comparatistă a literaturii.* Este evidentă intenţia atunci cînd, în 1998, Presses Universitaires de France pune în circulaţie lucrarea lui Adrian Marino *Comparatisme et Theorie de la Litterature.* Apărută în acelaşi an în româneşte *(Comparatism şi teoria literaturii,* Polirom) cartea fixează în stilul lipsit de complexe al autorului: „Scopul nostru este de a elabora o teorie a literaturii ale cărei obiectiv şi mijloace să fie în mod specific şi eminamente 'comparatiste'" („Prefaţă", p.5). Desigur, abordarea literaturii şi a *literarităpi* presupune - observă Adrian Marino - recursul la surse, recuperînd, interpretînd în spirit hermeneutic, pentru ca *sintezele* să producă perspectiva teoretică şi demersul propriu-zis comparatist, totalizator.
Experienţa cercetătorului şi lecturile sale se află acum la punctul unde metoda obţine depline asigurări; disponibilităţile ei sunt verificate, după nu puţine explorări, incursiuni şi confruntări de criterii. *Hermeneutica ideii de literatură* lansează sfidarea şi descoperă orizonturile pline de promisiuni ale studiului. Adrian Marino are acum conştiinţa demersului său îndrăzneţ, fără precedent şi fără precursori în ordine teoretică. O spune el însuşi de la început: „...o încercare hotărîtă de a defini şi de a interpreta ideea de literatură în toată complexitatea şi semnificaţiile sale dintr-o perspectivă nouă şi după o metodă specifică" (p.5). Ideea de literatură devine obiectul unei exegeze de tip hermeneutic, singura -crede Adrian Marino - în măsură să descopere semnificaţiile/ sensurile în toate nuanţele lor, iar ideea de literatură se desface înţelegerii din studiul erudit al izvoarelor („textelor de idei literare"). Vocaţia cercetării se relevă în itinerarul parcurs de cercetător, "e la text (filologic examinat, relevîndu-i-se semantica lui) la semnificaţie. Actul e de natură interpretativă, iar termenii sunt urmăriţi în literalitatea lor, pentru ca edificiul să însemne panorama Unor trăsături definitorii, istoric structurate, ale literaturii şi ale

invarianţilor acesteia. Proiecţia viitoarei lucrări de proporţii *{Biografia ideii de literatură)* este, la acea dată (1987), extrem de seducătoare prin secţiunile prevăzute, cel puţin în stadiul acesta. Literatura (scrisă), literatura orală; sacrul şi profanul, gramatica şi cultura; „literele bune", „studiile humaniste"; Cartea ca literatură; Biblioteca literaturii etc. anunţă viitoarele structuri, treptat amplificate sau amendate, în funcţie de timpul istoric al marilor epoci de cultură.
In *Prefaţă* la primul volum din *Biografia ideii de literatură* (1991) regăsim idei expuse în cartea anterioară, iar compoziţia fundamentală a lucrării este riguros organizată, potrivit cu treptele şi nivelele excursului interpretativ hermeneutic. (Lucrarea a apărut după cum urmează: Primul volum (Antichitate - Baroc), Dacia, 1991; voi. II (Secolul Luminilor-Secolul 19), Dacia, 1992; voi. III (Secolul XX, partea I), Dacia, 1994); voi. IV (Secolul XX, partea a Ii-a), Dacia, 1997 şi voi. V (Secolul XX, partea a **IlI-a),** Dacia, 1998) Se cuvine, înainte de alte comentarii posibile, să subliniem una dintre ideile dragi lui Adrian Marino: Biblioteca, laborioasă, uluitoare ca volume şi ca resurse intelectuale; ea este rodul unor lecturi în toate zările culturii europene, mai întîi, şi ale celei universale, în general. Cine parcurge notele de călătorie publicate de Adrian Marino va fi întîmpinat, înainte de orice impresii despre artă, arhitectură, oameni etc, de voluptatea Bibliotecilor, devenite, prin metamorfoze* fireşti, în metafora profundă şi gravă a Bibliotecii ca idee dej enciclopedism, de pasionată întîlnire cu textele originale invocate* apoi în *Biografia ideii de literatură.* A citi totul, a verifica pînă laj ultimul detaliu, a apela la sursele directe şi nu la cele mediate de^j cărţile unor cercetători, iată un principiu savant, dar şi un cod a| moralităţii cărturarului împătimit. Plăcerea despre care vorbea Adrian Marino nu e o simplă acoladă retorică, ci o realitate! intrinsecă a personalităţii acestui om cu o disciplină de muncă dd o austeritate şi severitate extraordinare. Originalitatea construcţiei, conjugînd, metodologic vorbind, principiile şi codurilfl hermeneuticii cu acelea ale Ideii (istoric cercetată!) de literatură, reprezintă axa lucrării, sensul şi sfidarea ei. Sunt, cum observă îflf primul volum al *Biografiei...,* trei trepte (nivele) ale cercetări' teoretice: a. o critică a ideilor literare, b. o teorie hermeneutică a
literaturii şi c. o istorie a ideii de literatură. O atare organizare tripartită se constituie într-o viziune organică; ea prezidează edificiul proiectat şi acjim realizat pînă la cea de a doua parte din secţiunea rezervată secolului XX.

Am mai subliniat în acest text consacrat contribuţiei esenţiale a lui Adrian Marino că dominanta cercetării ne situează *în diacronie, istoria* e recompusă, avînd o strînsă logică interioară şi o ineluctabilă forţă de argumentare: ea vine din explorarea cărţilor, din ideea de *Carte,* sinteză şi învăţătură totală despre *destinullitexatnhi.* Adrian Marino are tot dreptul - e aici, cred, acea sinceră plăcere şi inocenţă a savantului - să afirme că „o astfel de lucrare nu există încă în nici o limbă", şi după cîte ştim e singura cercetare, într-adevăr, care îşi asumă lectura integrală, istorică, a tuturor textelor definitorii pentru marile epoci ale Lumii, de la Antichitate şi Evul Mediu la Renaştere şi Umanism, de la Clasicism şi Baroc la Lumini şi secolul al XlX-lea, pentru a încheia cu secolul XX în complexitatea, diversitatea şi derutanta sa dezvoltare.
Mai mult chiar, Adrian Marino statuează, în regimul extrem de sever şi coerent al cercetării, etape istoric justificate (diacronie), traversînd evoluţia ideii de literatură în fazele genezei, devenirii, ale structurării şi perfectei articulări a conceptului. Spuneam, de altminteri, că o atare perspectivă nu-şi poate refuza *dimensiunea intertextualităţii,* absolut indispensabilă pentru a stabili relaţii, interferenţe, difuziuni şi, în cele din urmă, o concentrare şi polarizare a tuturor factorilor şi fenomenelor în funcţie de acest centru: *ideea de literatură.* Cititorului îi sunt promise, în consecinţă, informaţii pentru o *istorie reală, vie, dinamică a ideii de literatură.* „Propunem deci o carte de informaţii sigure, de construcţie hermeneutică şi de perspectivă istorică bine controlată" (vol.l, p.13). Este extrem de sugestivă tentativa de a *re-construi*structura celor cinci volume apărute şi de a observa astfel treptata asociere a invarianţilor şi temelor convergente din substanţa cărora se întemeiază ideea de literatură. Respectînd din nou succesiunea marilor epoci, observăm constantele şi elementele noi, expresie a unor perioade definitorii pentru constituirea Literaturii şi pentru recunoaşterea acesteia în zonele sacrului şi profanului, ale culturalului şi ale esteticului, naţionalului şi universalului,

heteronomiei şi autonomiei fenomenului literar. *Desigur, axa coordonatoare este dată de constituirea ideii de literatură* (termen, etimologie, semantică, varii accepţiuni, lecturaf termenului, asumarea lui în planul ideologiilor, doctrinelor şi manifestelor etc). Aşadar, nu lipsesc observaţiile de ordin lexicografic, etimologic („autogeneza etimologică"), bineînţeles şi semantic, pentru ca structurile pomenite înainte, respectate cu o remarcabilă consecvenţă, să se completeze în volumele 2-5. în fond, Adrian Marino realizează o lectură în cea mai completă şi pretenţioasă accepţiune a cuvîntului (e lectura „istoriei ideii de literatură") şi, în spiritul şi disciplina hermeneuticii, căutarea surselor, descoperirea esenţialului şi a sensurilor implicate în texte satisface cerinţele metodei create.
Dar dacă e să subliniem, din unghiul unui teoretician care crede în primordialitatea textului, aşa cum am afirmat întotdeauna, meritul incontestabil şi demersul inatacabil al lui Adrian Marino se află în încrederea sa în Text („în texte şi prin texte" vol.2, p.9). E evident că perioada cea mai dificilă, unde disocierile, decantările şi punerile în spaţii determinate ale aspectelor sunt chestiuni fără îndoială anevoioase, este secolul XX. în *Prefaţă* la volumul 3 se subliniază pe drept cuvînt: „pe ideea de literatură se grefează -mai ales în această perioadă - totalitatea reflexiei literare" (p.5). De aceea secţiunile consacrate autonomiei, radicalizării definiţiilor date literaturii, specificului literar, aspectelor heteronomiei literaturii obţin amplificări cu totul justificate.
E interesant de urmărit fenomenul grupării şi structurării „temelor" definitorii pentru fizionomia fiecărei epoci. Dacă pentru Antichitate importante sunt primele definiţii, cultura Literelor, ceea ce Adrian Marino numeşte „Şcoala literaturii", în Evul-Mediu teritoriile se extind spre teme precum: literele sacre şi profane, literatura scrisă dar şi cea orală; un moment important e „estetizarea literaturii", fenomenul diversificat al heteronomiei literelor etc. în perioada clasicismului şi a barocului, categoria Bibliotecii marchează un fenomen important, ca şi acela al literaturii naţionale şi universale, concepte noi, nu fără repercusiuni. *Specificul literaturii* îşi face loc ca temă ulterior amplificată şi devenită una dintre cele cu adevărat prioritare. La fel, problemele
autonomiei literaturii, ale conştiinţei critice îşi fac apariţia, în timp ce Luminile şi întregul secol al XlX-lea dezvoltă pe noi coordonate invarianţi tematici anunţaţi pînă la acest moment.
Am să atrag atenţia asupra apariţiei (suntem în secolul XX) problemelor lecturii şi ale teoriei literare. în general, proiecţia istorică îi permite lui Adrian Marino să observe şi mai apoi să examineze, mergînd la textele fundamentale, spectacolul extraordinar al alcătuirii în timp a marilor teme din vastul sistem al literaturii şi al gîndirii: poetul şi prozatorul; civilizaţia Cărţii şi extraordinara rezonanţă a temei; ideea de a studia literatura (în Renaştere şi în Umanism); poezia ca literatură (în plin Baroc);

apariţia unor germeni de critică sociologică (secolul al XVIII-lea), primele noţiuni de *teorie a genurilor* (Fr. Schlegel); lectura ca interpretare (secolul XX).
Cît de divers şi de derutant este spectacolul devenirii conceptelor ne putem da seama din cercetarea întreprinsă în volumul al treilea al *Biografiei ideii de literatură.* Chiar şi numai definiţiile propuse pentru literatură de diverse curente, programe, manifeste şi teorii sau abordarea specificităţii literaturii („...una din ideile dominante ale modernităţii şi definiţiei literaturii", p.26) sunt tot atîtea prilejuri de a medita despre diverse şcoli şi tendinţe care dau secolului nostru privilegiul gîndirii şi al angajării teoretice în cercetarea literaturii. De altminteri, comentariile noastre vor sublinia semnificaţia unei atari sinteze indispensabile - cred - unei culturi fără complexe.
Nu ra-am oprit asupra altor cărţi ale lui Adrian Marino. Călătorul însetat de contactul cu Biblioteca sau cu marile muzee ale lumii, eseistul pasionat şi de o sinceritate absolută; omul întîlnit pe străzile Clujului şi plăcerea de a reveni la cărţile sale dăruite cu plăcerea de a oferi; privilegiul de a-i cunoaşte opiniile contrarietăţile, prieteniile şi adversarii executaţi adesea în deplină cunoştinţă de cauză şi dintr-o perspectivă morală evident superioară, sunt o parte din Biografia vie, de o mare candoare sufletească şi inteligenţă a iui Adrian Marino, concitadinul nostru de pe strada Eremia Grigorescu.

Rigoarea hermeneuticii literare
Primul volum (1991) construieşte (termenul e aici în totul adecvat pentru programul şi coordonatele cărţilor) în virtutea modelului teoretic şi a secţiunilor stabilite în *Hermeneutica ideii de literatură.* Cartea de acum e răspunsul istoric şi, nu mai puţin evident, îndeplinirea unui demers inaugurat prin volumul I din *Dicţionar de idei literare* (1973) şi prin *Critica ideilor literare* (197'4). Metoda, profesarea consecventă a exegezei hermeneutice (lecţiune, etimologie, semantică etc), preeminenţa textului - în spiritul reclamat de acelaşi principiu propriu hermeneutului -, rigoarea abordării cuvintelor, sistemul de paradigme precizat sunt edificatoare pentru „premisele" *Biografiei ideii de literatură.*
în fond, Adrian Marino este adeptul *filologiei,* în accepţiunea de act interpretativ, intolerant cu neglijenţele, cu lectura grăbită şi fatal superficială; cercetătorul crede numai în text, în sensul relevat de acesta, şi în ceea ce el spune despre sine. în cazul nostru, e vorba de *literatură, toposal* cărţilor sale şi, mai cu seamă, al *Istoriei/ Biografiei* (littera), concept cu multiple metamorfoze, interpretat în virtutea istoriei, ca realitate sacră/profană şi organic legat de „scriitor" în alternativele rostirii şi scrierii. Poate că e important să reţinem că structura analogă a celor două cărţi (1987, 1991) nu reprezintă altceva decît coerenţa programului şi statuarea unui sistem de paradigme esenţiale pentru definirea ideii şi pentru a urmări programul ce face parte integrantă din aceeaşi construcţie istorică numită aici „biografie" a ideii de literatură.
încă o precizare inspirată de *Hermeneutica...* din 1987: *Literatura ca temă a literaturii este* una dintre cele mai vechi, dacă nu cea mai veche temă, avînd a fixa astfel pentru cercetare (diacronie şi examen teoretic propriu-zis) un teritoriu aparte, anunţînd specificul literaturii şi posibilele sale disocieri (literatură/ poezie; literatură orală/scrisă; literatură sacră/profană; literatură/ cultură etc.) de examinat *sub specia metaliteratuni (\).* „Literatura -i subliniază Adrian Marino în *Hermeneutica...* - nu este şi nu poate fi prin definiţie decît metaliteratură". De la cel mai vechi poem înj „romană" (aproximativ anul 800) şi pînă la meditaţia lui Borges **pe'j**
această temă, ne aflăm în spaţiul privilegiat al cercetării/ interpretării chiar şi prin alternativa narcisismului literaturii.
în fine, pentru cele două cărţi consacrate ideii de literatură, *principiulintertextualităţii*'funcţionează în ordine metodologică şi în sensul unei practici hermeneutice esenţiale şi avem să subliniem cu satisfacţie un atare punct de vedere întrucît autorul acestui sumar comentariu crede în mecanismele intertextualităţii la nivelul criticii şi al devenirii faptelor literare propriu-zise. Organicitatea concepţiei în cele două lucrări vine, de fapt, din disciplina cercetării, din coerenţa, consecvenţa şi perfecta cunoaştere a textelor (referinţele din *Biografia ideii de literatură* sunt reunite între paginile 262-318, iar în *Hermeneutica...* între p.467-525).
Ce este literatura; cum e definită în decursul secolelor şi al unor vaste perioade istorice; cum a evoluat conceptul şi ce alte componente sunt asociate definirii conceptului/ideii reprezintă domeniul esenţial al cărţii şi *biografia* are să atragă atenţia -precizează autorul - asupra istoricităţii conceptului, asupra devenirii, metamorfozelor, avatarurilor şi a efectelor posibile în ceea ce numim ideologie literară.

Biografie înseamnă destinşi ideea de literatură, deşi supusă examenului filologic (etimologie, semantică), e urmărită în viaţa ei, în aventura ei imprevizibilă, pasionantă şi uimitoare. Aş vrea să afirm că lectura cărţii lui Adrian Marino, în absenţa referinţelor, este în sine o Carte şi o „istorie" (naraţiune) despre literatură văzută în toate articulaţiile, interdependenţele şi componentele acesteia. Lectura textelor e pusă sub semnul intertextualităţii şi al *colaborării* cu operele menite să dezvăluie, să redescopere alte sensuri, conexiuni şi „teme" care constituie însăşi istoria literaturii. Istoria/biografia apelează, în spiritul rigorilor impuse de cercetare (hermeneutică), la izvoarele lexicografice, examinează etimologii, urmăreşte - semantic - terminologia şi evoluţia conceptelor şi, în virtutea contextului istoric, fixează *liniile directoare ale vieţii literaturii.*
Coordonatele proiectate în volumul din 1987 justifică abia acum directiva istorică; în volumul apărut recent, Antichitatea, Evul Mediu, Renaşterea, Umanismul, Clasicismul şi Barocul se [In]făţişează ca etape pentru un termen *(litterae)* şi pentru

corespondentul său elin *{grammata)* care vor intra într-o istorie pe care nu aveau cum s-o bănuiască cei care vor configura (meditaţie şi creaţie) dimensiunile literaturii/poeziei. Dacă antichitatea fixează omogen conceptul şi îi dă o propensiune universalizantă, evul-mediu consolidează şi amplifică circulaţia ideii de literatură (ea devine, scrie Adrian Marino, „o noţiune europeană-cheie"); la rîndul lor, Renaşterea şi Umanismul medieval au meritul de a fixa mai întîi în dicţionare termenul şi adîncesc disocierea poeziei (creaţiei) de literatură (concept cultural şi cu accepţiuni largi). în fine, clasicismul şi barocul statuează şi produc taxinomii la nivelul descoperirilor anterioare sub specia unei diversităţi literare incontestabile acum.
Cartea lui Adrian Marino, operă de erudiţie,^ dominată de ideea informaţiei complete, totale, năzuind să producă sursele şi să ofere Textele ca suprem argument, nu poate fi „rezumată". Ceea ce se poate observa, în spiritul metodei şi al meditaţiei hermeneutului, este exacta situare a nivelelor cercetării: de la termeni şi de la aria lor semantică; de la etimologism la interpretare, cartea străbate toate căile care duc la refacerea biografiei ideii de literatură (grammata; litterae - literatura). Studiul are valoarea nu doar a unei biografii, ci, mai degrabă, a *monografiei ideii de literatură.* Astfel avem să înţelegem treptata circumscriere în sfera cuprinzătoare a conceptului de scriitor/scriptor, a sensului plural al literaturii în plan cultural şi erudit, a scriitorului ca idee plurivalentă (nu doar în ordinea creaţiei). Sensul creaţiei, mitul creaţiei şi al arhetipurilor homeride (inscripţie divină, frenezie, sacrul şi simbolismul creaţiei/cuvîntului etc.) se regăsesc în analiza întreprinsă de Adrian Marino. Sinonimia literatură-cultură, simbolul Cărţii ca avatar, valoarea celebrului enunţ „ut pictura poesis" şi interpretarea lui din unghiul - atrăgător şi convingător - al grafiei şi al hieroglifei, al pictografiei, şi, în fine, conştiinţa unei creaţii disociate de cultural; poezia ca produs al ficţiunii sunt termenii fundamentali ai demersului.
Pe aceeaşi structură se păstrează lucrarea atunci cînd examinează epocile următoare. *Biografia...* stabileşte achiziţiile superioare, istoric vorbind, ale perioadelor. Astfel, afirmarea civilizaţiei cărţii, dar şi păstrarea conceptului oralităţii (suntem încă
departe de înţelegerea lecturii întreprinse în tăcere, solitar), menţinerea accepţiunii literatură-cultură şi proclamarea în continuare a finalităţii actului didactic al culturii dau relief evului-mediu, timp în care autonomia poeziei începe să se cristalizeze în paralel cu reîntoarcerea spre literatură ca temă de meditaţie şi de creaţie. Spiritul laic în ascensiune şi deschiderea spre un înţeles mai nuanţat al literaturii (omologia literatură-cultură obţine elemente diferenţiale noi), reabilitarea poeziei (creaţiei) sub semnul emblematic al *Poeticii* aristotelice şi afirmarea studiului (critica) literaturii sunt evidente trepte în devenirea faptelor convergente şi a ideii propriu-zise de literatură.
Clasicismul şi barocul au meritul de a disocia mai pregnant în sfera poeziei şi a poetului, iar critica, obligată de ambiguitatea, simbolismul şi esoterismul barocului, de natura enigmatică a limbajului, se dezvoltă spre liniile directoare ale lecturii şi interpretării naturii şi funcţiilor limbajului poetic.
în structura şi „compoziţia" recomandată de *Hermeneutica ideii de literatură,* Adrian Marino întreprinde în noua sa lucrare, *Biografia ideii de literatură,* o cercetare luminată nu numai de absoluta rigoare a informaţiei erudite şi suprem supravegheate. El este hermeneutul, interpretul, exegetul care propune o istorie vie a unui concept: literatura. Literatura cu viaţa, splendorile şi suferinţele ei, cu destinul scriitorilor şi al motivelor, al meditaţiei provocate de literatură, spectacol grandios şi niciodată epuizat, obiect al creaţiei (metaliteratură), retrăieşte în paginile cărţii.

Literatura ca temă
a cercetării
de
de principii [1]

devenirea şi diversificarea ipotezelor şi accepţiunilor semantice realizează coordonatele cărţii. Mişcarea ideii de literatură este adesea surprinzătoare; definiţiile sunt supuse metamorfozelor şi permanentelor adecvări la categoriile în dezvoltare ale literaturii. Cert e că în secolul al XVIII-lea Luminile produc interferenţe multiple, de unde şi proliferarea sensurilor şi modificarea - în favoarea literaturii - a raportului cultură/literatură. Considerat de hermeneut un adevărat „punct nodal hermeneutic", secolul al XVIII-lea amplifică relaţia cu ideologia (ideologizarea literaturii cunoaşte în acest secol al entuziasmelor enciclopedice şi al patosului polemic, politic şi filosofic, accente puternice şi masiv manifestate) şi extinde aspectele heteronomice ale literaturii în spaţii cu numeroase legături, determinări şi interacţiuni, în opoziţie cu tendinţele, şi ele în plină afirmare, ale estetismului şi estetizării literaturii.
In ce priveşte secolul următor, formulele şi definiţiile consacrate şi de certă autoritate (reală sau impusă academic) încetează să mai aibă importanţa taxinomică de pînă acum; *estetizarea* se amplifică şi zonele cîştigate sunt tot mai numeroase, ceea ce nu înseamnă că aspectele heteronomiei faptelor de artă să nu obţină trăsături cu adevărat angajante. Cei doi poli coordonează direcţiile lecturilor critice: prima duce, cum e firesc, la impresionism; cea de a doua anunţă şi consolidează pozitivismul, scientismul şi raţionalizarea (prin metodă) a interpretărilor critice şi teoretice. Adrian Marino are nu doar consecvenţa metodei/ metodelor, ci şi remarcabila disponibilitate pentru sincronizarea lor în funcţie de *istoria* conceptului, de mărturia textelor (sursă fundamentală şi absolută), de devenirea acestora; el profesează exact şi avertizat *intertextualitatea* ca mecanism al cunoaşterii şi j al statuării relaţiilor intime, organice, intrinseci ale fenomenului \ studiat şi ca rezultat al conexiunilor şi confruntării textelor care s-au | succedat în timp, de la poeticile Antichităţii la gustul pentru rigoare ştiinţifică şi pentru substituirea criteriilor de pînă atunci cu altele, criterii descinse din metoda şi examenul ştiinţelor şi ale pozitivismului filosofic.
Perfecta stăpînire a preceptelor lexicografiei face ca Adrian Marino să ne ofere în fond un *Dicţionar-Biografie,* o *lucrare de sin teză*bazată pe diacronie şi pe cercetarea semantică-filologică a termenilor şi a terminologiei cu mutaţiile lor. Accepţiunile pentru termenul de literatură (literatură - scriere - totalitate de texte scrise - creaţie - poezie/literatură; relaţia cu celelalte arte etc.) devin spectacolul pasionant al unei variante de istorie şi de teorie literară consacrate categoriilor convergente ale ideii de literatură. Dacă Luminile - subliniază Adrian Marino - înregistrează prima contribuţie originală la definirea ideii de literatură, secolul următor amplifică raporturile antinomice între nivelul estetic al definiţiilor şi interpretărilor (supralicitarea specificului literaturii, disocierea *poeziei* şi statuarea poeziei ca termen absolut pentru literatură, eliminîndu-l pe acesta din urmă). Heteronomia literaturii, diversă şi extrem de nuanţată ca manifestări şi procese interne, provoacă studiul istoric (istoria literară amplifică excesiv criterii de tipul celor profesate de Taine sau de biografismul sainte-beuvian) precum şi pe cel ştiinţific, atît de important pentru destinul criticii şi al teoriei literaturii moderne.
Suntem în secolele cînd ideea *specificului literaturii* şi a creaţiei „pure", „în sine" şi „pentru sine" este pusă în circulaţie în termeni regăsiţi în secolul XX. Liniile de legătură sunt numeroase şi impresionează prin *modernitatea* lor. *Autonomia esteticului;* literatura concepută ca artă pusă în *cheia ficţiunii,* literatura ca *artă a limbajuluiş* proiecţia semioticii sunt categorii şi grupe de categorii din istoria generală a celor două secole atît de pregătite pentru o idee viabilă a literaturii, idee valabilă şi azi, chiar dacă terminologia acestor ultime decenii ale secolului XX pare mai exactă şi mai spectaculoasă. Adrian Marino parcurge treptat etapele; anexează noi accepţiuni, noi perspective şi construieşte (repet) *istoria/biografia conceptului în toate manifestările şi raporturile lui.*
De la ideea literaturii în regim autotelic (Sainte-Beuve) la deplina autonomie a literaturii (esteticului) şi de aici pînă la o teorie a formelor (poetica lor) itinerarul terminologic este extrem de bogat 5[1] e nuanţat încît o problemă precum relaţia literatură/poezie obţine valoarea unui studiu „monografic" convingător şi informat pînă la [de]taliu. Adrian Marino vorbeşte despre o mutaţie radicală: trecerea de la perspectiva culturală a literaturii la aceea a literaturii, - fapt de artă (literatură frumoasă) şi, în cele din

urmă, *poezie,* termen

care vine să substituie definitiv şi deplin pe cel de literatură. *Poezia-literatură* generează modificări de optică şi în sfera criticii, istoriei şi teoriei literare deschise acestei noi viziuni fundamentale, cu numeroase şi vaste implicaţii pentru teoriile limitrofe ale literaturii. Mai mult, observă autorul *Biografiei...,* poezia numeşte un principiu suprem în secolul al XlX-lea: calitatea de a fi creaţie a celor mai diverse fenomene de artă.
Relaţiile literaturii cu *fenomenul cultural* continuă să aibă repercusiuni multiple încă, după cum ideologia deţine, mai cu seamă în perioada Luminilor, un rol important (literatură - istorie; literatură - societate; literatură - economie; heteronomia avînd a deţine teritorii însemnate). Un capitol important e acela al *literaturii naţionale* şi al însemnătăţii conceptului pentru secolul al 18-lea. Mă mărginesc la un aspect: categoria literaturii „populare" (avînd să neglijăm atracţia pentru folclor), pentru a menţiona ideea de literatură răspîndită, de succes, literatură *populară*ca difuziune (!). Sunt aici angajate aspecte ale paraliteraturii (presa, apariţia cotidienelor, *romanul-foileton, literatura de colportaj* în general, „literatura distractivă").
Conceptele literaturii secolului XX
Biografia ideii de literatură se încheie cu cea de a IlI-a parte din seria consacrată secolului XX. Prefeţele la volume şi explicaţiile oferite cititorului sunt de natură să reafirme cu o consecvenţă rară paradigma esenţială a întreprinderii sale ştiinţifice aproape unice: construcţia sintezei, enciclopedismul declarat, „paşoptismul" afişat ostentativ, pentru a aduce aminte că orice cultură are nevoie de atari sinteze şi pentru ca cercetarea să depăşească epigonismul infantil şi improvizaţia diletantistică. O spune autorul însuşi într-un interviu: „O construcţie solidă, bine personalizată, acesta ar fi idealul meu" (dialog cu I. Maxim Danciu, în *Tribuna,* VIII, *1996,* nr.40-41, octombrie).

Enciclopedismul lui Adrian Marino e mai degrabă *construcpe şi sinteză \n* sfera unui teritoriu atît de agitat şi, în acelaşi timp, atît de simptomatic pentru devenirea umanităţii: literatura. Urmărind în diacronie *literatura,* treptata naştere şi consolidare a conceptelor, interferenţele literaturii, heteronomia şi specificul creaţiei, definind, argumentînd, convocînd *toate* textele fundamentale, autorul a produs o lucrare monumentală. Un singur model - recunocut de Adrian Marino - e invocat, cartea lui Rene Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-l950* (traducerea românească a fost inaugurată în 1974, cînd volumul V nu era încă elaborat). Independent de referenţii aflaţi în bibliografia absolut impresionantă consultată de Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*răspunde unor exigenţe mult mai precise şi mai greu de îndeplinit; cărţile lui Adrian Marino au urmărit un proiect mult mai ambiţios şi, fără să exagerăm, el a tins spre configurarea, în spirit hermeneut, a ideii de literatură, observată, comentată şi înscrisă în sistem, ca un spaţiu nu doar cultural, ci profund filosofic. O *theoria* se instalează, ca teritoriu al dezvoltării, amplificării, diversificării şi, în cele din urmă, al înscrierii în paradigme în totul definitorii pentru *viaţa literaturii.* Enciclopedismul şi informaţia savantă, erudită nu împiedică cercetătorul (cunoscătorul) să refacă această „viaţă" a literaturii. Mi se pare supremul merit al acestei cărţi enciclopedice şi profund necesare pentru cultura românească. Apariţia unui prim volum, altfel structurat, în Statele Unite reprezintă argumentul pentru a crede în valoarea lucrării dincolo de spaţiul nostru cultural şi universitar. Astfel, *The Biography of „the Idea of Literature". F:vm Antiquity to the Baroque* (1996) confirmă un interes ce trece, evident, dincolo de limitele unor legături ocazionale.
In *Prefaţa* la volumul al IlI-lea al seriei (1994), Adrian Marino făcea următoarea precizare: „...viaţa istorică a ideii de literatură, astfel percepută, definită şi studiată, care se organizează într-un sistem', ascultă de o logică latentă". Este acum elocvent demonstrată această „latenţă" a proiectului dezvoltat într-un sistem bine articulat, neuitînd să fixeze toate dominantele şi caracteristicile **rteraturii,** invarianţii săi definitorii. Perspectiva diacronică Prezidează sever fiecare capitol/secţiune, iar recursul la lucrările

cele mai reprezentative ale epocii rescrie istoria „internă" a conceptelor privite în devenire şi revizuire. Fiindcă dincolo de configurarea conceptului propriu-zis (literatura), în lucrarea sa Adrian Marino scrie istoria gîndirii şi doctrinelor literare, istoria disciplinelor constituite în timp şi revendicate de la diverse

ideologii.
Cu volumele consacrate secolului XX ne aflăm în faza examenului categorial, prin cercetarea şi epuizarea direcţiilor, soluţiilor şi metodelor afirmate în mişcarea agitată şi adesea controversată a veacului XX. Enorma proliferare de doctrine, programe, manifeste şi şcoli; ascensiunea lingvisticii şi a logicii, a matematicii, semioticii şi, ulterior, a teoriei literare (ea însăşi ramificată şi diversificată) au pus nu puţine probleme autorului acestei opere ajunse la sfîrşitul ei. Rigoarea şi sistematica grupare a temelor şi categoriilor, erudita informaţie pusă la dispoziţie (enciclopedismul este, în fond, un mod de a înţelege cercetarea la Adrian Marino!) s-au impus în cercurile unde categoriile şi conceptele literaturii constituie obiect de reflecţie şi de analiză. Or, *Biografia ideii de literatură* captează dinamica fenomenului, iar imaginea secolului nostru, spectaculoasă şi heterogenă, animată de directive dintre cele mai îndrăzneţe, derutante sau suprem convingătoare, apare în toată realitatea ei.
Lucrarea lui Adrian Marino ambiţionează să menţioneze şi să înregistreze, nu fără o anume ordine, ierarhie şi directivă conceptuală - precum într-un colaj suprem funcţional - toate direcţiile secolului XX, avînd, fără îndoială, *orgoliul totalităţii,* nu în sensul unui dicţionar literar. Important este că autorul a parcurs,; toate textele; disociază în cunoştinţă de cauză; stabileşte conexiuni istorice edificatoare; examinează exact mişcarea de idee contemporană. Nu ştiu dacă nu cumva se ascunde o vagă amărăciune în afirmaţia lui Adrian Marino că demersul sättl răspunde unor iniţiative cultural-enciclopedice, „paşoptiste".-Sintezele sunt proprii tuturor culturilor aflate la maturitate, unde spiritul construcţiei şi al informaţiei domină în mod justificat. Specializarea, fenomen atît de exploziv astăzi în sfera cercetării literare (genologie, textologie, tematism, semiotică literară, psihocritică, sociologie literară, pragmatică, poetică, naratologie etc), nu exclude ci, dimpotrivă, presupune lucrări de referinţă»

precum cea realizată de Adrian Marino şi inaugurată, cum am mai scris şi cu alte prilejuri, cu mulţi ani înainte. Cercetătorul urmează cu fidelitate ştiinţifică şi cu aceeaşi disciplină intelectuală severă, benedictină, proiecte precum *Dicţionarul de idei literare* (1973), Jegitimînd o direcţie urmată ulterior în volumele de pînă acum ale Biografiei.
Biografia ideii de literatură este obligată, în ciuda amplificării cercetării, la concentrare. Secţiunile, consacrate prin constanţa lor în volumele anterioare, dobîndesc o perspectivă nouă, provocată nu numai de natura direcţiilor şi a tendinţelor, şcolilor şi doctrinelor, ci şi de marea varietate a literaturii care a inspirat o seamă de manifeste. Programul pare acelaşi la prima vedere: problemele literaturii scrise şi accepţiunile conferite *scrisului, scripturalului,* aspectele creaţiei şi „conştiinţa de narator, poet, autor sau scriitor". Asistăm, ne atrage atenţia Adrian Marino, la aprofundarea, din unghiuri dintre cele mai diverse, a ideii de literatură, în special prin exegezele destinate explicării „scrisului". Intervine, firesc, rolul lingvisticii moderne, încă de la finele veacului al XlX-lea, în timp ce noţiuni precum scriitură, grafism (fenomen extrem de interesant şi de incitant), scris, verb - imagine etc. sunt examinate prin referinţe sugestive (manifestările provocate de benzile desenate, picto-poemele avangardei). Excursul diacronic se opreşte mai apoi la *Carte* în ipostaza de simbol al literaturii şi, chiar, al literarităţii - subliniate prin specificitatea emblematică a *textului-carte.* Sunt fireşti, mai apoi, trimiterile la letrism şi la mişcarea dada, unde - se ştie - cultivarea semnului tipărit, a *literei,* este o permanentă tentaţie şi joc, după cum ideograma în literatura şi în plastica tradiţională chineză aparţin culturii *semnului,* „figurării" lui într-un spaţiu conotativ uluitor adesea.
Traversînd capitolele despre literatura orală, literaturile sacră/ profană, precum şi comentariile despre mit şi recursul la antropologia culturală, lucrarea dă impresia de cercetare bazată Pe conexiuni multiple şi riguros ştiinţifice. în prelungirea volumelor III, IV şi V, studiul *literan'tăţiibeneîiciază* de consideraţii pertinente Ş[1] preluate din surse sigure. Relaţia literal-literar; interpretarea lui ■Koland Barthes sau punctul de vedere formulat de Jacques Derrida In celebra şi multă vreme influenta sa lucrare *L'Ecriture et la*

Difference (1967); interpretările conferite textului (Julia Kristeva, grupul Tel Quel) etc. sunt urmărite cu remarcabilă pătrundere, dar şi cu detaşarea necesară a interpretului unor fenomene atît de heterogene. Nu lipsesc contribuţiile în domeniul gramaticii textulu., semnalările despre însemnătatea operei lui M.M. Bahtin, pentru ca *istoria* conceptului să se dezvolte din totalitate.
Relevante şi informate, reclamînd trimiteri necesare la Biblioteca literaturii, consideraţiile despre ceea

ce Adrian Marino a numit de-a lungul capitolelor sale „Cultura literaturii" sunt demne de reţinut. Ele au un ecou incontestabil şi în alte structuri ale fenomenului literar. Subliniem doar cîteva elemente: contribuţia lui Northrop Frye la studiul Bibliei în lucrările din 1982 şi 1990. Sunt actuale în special sintezele consacrate *Cărţii* şi *Bibliotecii,* simboluri fundamentale ale comunicării, ale scrisului şi ale laboratorului deconspirat al scriitorului. Ele sunt totodată simboluri ale *lecturii,* categorie dezvoltată şi studiată în ultimele decenii într-o disciplină unde intertextualitatea îşi are funcţii de necontestat. Şcoala de la Konstanz, extraordinara amplificare a categoriilor lecturii în lucrările lui Wolfgang Iser sunt consemnate în ultimele volume apărute.

Milan Kundera şi „înţelepciunea romanului"

La finele anului 1986, Milan Kundera a publicat la Gallimard „un eseu în şapte părţi" consacrat *Artei romanului.* Romancierul ceh exilat la Paris (Gallimard i-a publicat principalele opere, începînd cu *LaPlaisanterieşi* continuînd cu *L'Insoutenable legerete de Vetre)* s-a pronunţat în mai multe ocazii asupra romanului, iar textele înmănunchiate în *Arta romanuluiprodus* o incontestabilă impresie de unitate. Ea se explică prin constanţa temelor, prin comentariile la scriitori şi opere (romane exemplare, funcţionînd ca modele în opinia scriitorului), prin recursul la un număr d caracteristici situate într-o poetică perfect articulată a genului. D[e] altminteri, în cel de-al şaselea *eseu,* Milan Kundera propune „>>■

tu

de cuvinte", un „dicţionar" ai său, unde se întîlnesc termeni proprii romanului, cu alţii, de natură să extindă şi să amplifice zonele de interferenţă ale genului cu Timpul, cu Istoria, cu experienţa de explorator perpetuu a romancierului.

Dacă ciclul de eseuri e inaugurat, emblematic, prin numele lui Cervantes, iar *Don Quijote* anunţă, în opinia scriitorului ceh, semnele distincte, profetice şi mitice ale „Timpurilor moderne", romanul şi romancierul (văzuţi în relaţie şi nu neapărat în opoziţie cu scriitorul) intră într-un sistem de definiţii. Acestea dau o posibilă *idee de roman.* Să precizăm că este vorba de meditaţia romancierului şi de experienţa intimă a acestuia, şi nu de un teoretician improvizat! Kundera este partizanul decis al *romanului-descoperire* şi al *romancieruJui-exploratorm* teritoriile existenţei şi, dacă e să dăm de pe acum o formulare pertinentă pentru concepţia sa asupra genului, cred că ea ar fi aceea a perspectivei ontologice în roman. Cum pentru romancierul secolului XX perspectiva e implicit resimţită prin recrearea modelelor esenţiale, iar romancierul îşi construieşte propria sa viziune asupra istoriei romanului, termenii angajaţi sunt susţinuţi de depoziţia exemplară a unor opere.

La Milan Kundera istoria (sunt tentat s-o numesc „istoria internă") a romanului modern începe cu Cervantes pentru a se scrie treptat prin momentul privilegiat al romanului englez şi francez al veacului al XVIII-lea: Richardson, Diderot (comentariul la *Jacques le Fataliste* e cu totul remarcabil pentru a înţelege aventura structurilor romaneşti), Laurence Sterne (mai cu seamă *Tristram Shandy)* şi Fielding; veacul al XlX-lea înseamnă, pentru romancierul-eseist, Balzac, dar mai cu seamă Flaubert şi Dostoievski (ultimul desprins, de fapt, de secolul său), în timp ce Lev Tolstoi e invocat pe larg în analiza evoluţiei formelor romanului *{Anna Kareninâ);* pentru secolul nostru, conjuncţiile sunt posibile ui ordinea unor succesive descoperiri produse de roman în lumile ninţei, în datele existenţei umane: Marcel Proust şi James Joyce, feline, Faulkner, iar sub semnul admiraţiei şi al recreării unor arhetipuri narative definitive sunt citaţi: Thomas Mann şi lumea piturilor; Robert Musil, Hermann Broch (analizat cu o devoţiune [de]Plină) şi Kafka.

Ca să stabilim adevărul, nu e vorba de o istorie a romanului, ci de o posibilă situare a genului în datele unor constante şi în ideea de roman, concept ce se fixează treptat. Investigînd şi interogînd, romanul tinde (Cervantes şi Rabelais) să facă descoperiri în zonele necunoscute ale existenţei, iar în cadrul acestui proces, romanul devine cea mai pasionată cercetare şi, implicit, cunoaştere, într-un demers de căutare şi cristalizare a unor forme romaneşti. Există o *înţelepciune a romanului!* Milan Kundera propune disjuncţia romancier/scriitor în favoarea primului şi în spiritul genului văzut mai presus de autor şi de-asupra acestuia: „căci marile romane -observă autorul eseurilor - sunt totdeauna cu ceva mai inteligente decît autorii lor". „Inteligenţa" romancierului poate stînjeni vocile interioare ale operei, logica lor (în ordinea căutării sensurilor şi argumentelor interioare ale operei, logica lor (în ordinea căutării sensurilor şi argumentelor interioare ale discursului narativ propriu-zis). Şi nu e vorba numai de experienţa flaubertiană a romanului, de varianta „obiectivată" a reprezentărilor produse de prozator;

eseurile pledează consecvent pentru ideea romanului ca univers autotelic, total, ca lume care există dincolo de demersul exploratoriu al autorului („Romancierii mai inteligenţi decît operele lor ar trebui să-şi schimbe meseria"). Aşadar, e vorba de *înţelepciunea romanului* şi în ordinea recîştigării unor teritorii unde numai specia are posibilitatea de a investiga şi descoperi.
Se poate vorbi, în acest sens, de o *filosofie a romanului* şi paginile cele mi convingătoare din ciclul de şapte eseuri sunt generate de *dimensiunea ontologică a romanului* Convocînd în dezbatere temele filosofiei heideggeriene şi alternativa romanului ca explorare a fiinţei uitate a omului, Kundera desemnează liniile romanului modern din unghiul demonstraţiei existenţiale produse de roman: „Unul cîte unul, romanul a descoperit, în modalităţile sale şi în logica sa, diferitele aspecte ale existenţei; împreună cu contemporanii lui Cervantes se întreabă ce e aventura; cu Samuel Richardson începe să examineze «ce se petrece în interior», să dezvăluie viaţa secretă a sentimentelor; cu Balzac descoperă înrădăcinarea omului în Istorie; cu Flaubert explorează *terra* pîn[a] atunci *incognita* a cotidianului; cu Tolstoi se apleacă asupr[a] intervenţiei iraţionalului în deciziile şi în comportamentul lu[1]
97
Sondează timpul: insesizabilul timp trecut cu Marcel Proust; clipa prezentă cu James Joyce. Se interoghează cu Thomas Mann asupra rolului miturilor care, venite din adîncul timpurilor, călăuzesc paşii noştri" Schiţa „istorică" rămîne, evident, valabilă şi avem a ne întreba împreună după ce itinerariile sale par să indice căile vitalităţii genului. Ele sunt decise de disponibilităţile exploratorii - repetăm - ale romanului în zone inabordabile altor căi de cunoaştere: „A descoperi ceea ce numai un roman poate descoperi este singura raţiune de a fi a acestuia. Romanul care nu descoperă o zonă pînă atunci necunoscută a existenţei este imoral. Cunoaşterea este singura morală a romanului". Şi din nou, termenii „înţelepciunea romanului" intervin pentru a avertiza asupra poeticii formelor romaneşti: orgoliul descoperirilor şi al teritoriului investigat, unde nu certitudinile prezidează ci, dimpotrivă, o „înţelepciune a incertitudinii", fiindcă, scrie Kundera, *„Romancierul nu este nici istoric şi nici profet: el este exploratorul existenţei.".* Insistentul apel la un roman al existenţei umane şi la dreptul acestuia de a-şi asuma un teritoriu al său, inabordabil altor alternative gnoseologice, vine dintr-o perspectivă coerentă asupra „hărţii" romanului modern, inaugurat de Cervantes şi aflat în momentele lui de vîrf prin experienţa uluitoare a lui Kafka. Meditaţia asupra romanului se clarifică o dată cu numeroasele comentarii la opera lui Franz Kafka şi în special la *Castelul,* fiindcă - subliniază Milan Kundera - prin autorul *Procesuluise* verifică şi se validează totodată „posibilităţile extreme ale lumii" în structura romanului său. Opera interoghează, refuză „certitudinile", produce ipoteze asupra existenţei, evitînd „realitatatea", în sensul că romanul e mai degrabă modalitatea de a investiga poezia existenţei, adîncimile fiinţei proiectate într-un timp infinit mai complicat şi mai greu de descifrat decît al romanului din secolele de pînă la universul descoperit de Kafka. Suntem acum confruntaţi cu Istoria şi ar fi greu de crezut [c]ă romanul poate face abstracţie de *semnele Timpului.Pentru* aurotul *Arteiromanului*„Timpurile moderne" sunt opera conjugată [a] filosofiei şi a literaturii („întemeietorul Timpurilor moderne e nu doar Descartes, ci şi Cervantes"). Iată enunţul liminar al tezei puse [ln] discuţie de Milan Kundera. Iar apelul la autorul lui *Don Quijote* anime, cum spuneam înainte, simbolic şi emblematic.
98
în labirintul lecturii
De la Cervantes începe istoria modernă a romanului, însoţind prin ipoteze diverse şi prin soluţii felurite Istoria, descoperind treptat teritoriile accesibile doar romanului („Istoria romanului, la rîndul ei, este succesiune a descoperirilor") şi asumîndu-şi într-un destin paralel „Timpurile moderne" Agresiunea istoriei şi mărturiile ei (pentru Kundera, romancieri precum Kafka, Musil şi Broch sesizează în romane „monstrul [care] vine din afară şi se numeşte Istorie"), aventura fiinţei şi spulberarea tuturor iluziilor unui om frustrat de viitor şi de libertate (romanul lui Robert Musil, *Omul fără însuşiri şi* universul kafkian sunt argumente elocvente pentru analiza propusă) sunt de natură să atragă atenţia asupra raporturilor extrem de complexe şi de nuanţate ale romanului cu Timpul.
Dacă romanul surprinde atari fenomene, impunînd modul său de a capta aspecte varii ale existenţei (şi nu ale realului propriu-zis), e normal ca orgoliul suprem al genului să fie relevarea unor „situaţii existenţiale" şi nu a faptelor istorice ca atare; relativitatea reprezentărilor, ambiguitatea interpretării şi zonele preeminente ale romanului fac ca acesta să refuze - simptomatic!- „adevărul totalitar" şi, deci, universul totalitar. E o *incompatibilitate ontologică,* subliniază Kundera, care situează romanul în opoziţie netă cu regimurile totalitare şi un eveniment precum acela al „Primăverii" lui 1968, cînd

Cehoslovacia e invadată, se cere examinat în spaţiul existenţial al romanului şi în diversitatea existenţelor surprinse.
Poetica romanului se construieşte în eseurile lui Milan Kundera din două surse principale: experienţa romancierului şi proiectarea ei în istoria genului, la care se adaugă modelele fundamentale pentru patru secole de roman „modern" (un roman al „Timpurilor moderne", cum ţine să sublinieze scriitorul, convins că începuturile speciei coincid cu aventura şi „călătoria" lui *Don Quijote).* Lecturile scriitorului ceh sunt profunde şi admirabil conjugate pentru a elabora (în afara oricărei intenţii savante, erudite) o poetică a temelor/motivelor şi, mai apoi, pentru construirea unui model (diversificat) de roman modern. Călătoria şi infinitatea spaţiului (anunţate în plină epocă a Renaşterii) sunt elemente definitorii pentru romanul secolului al XVIII-lea şi, reamintim, Kundera vede în poetica romanului veacului luminilor pe una dintre cele ma[1]
yy
generoase şi mai deschise ca orizont şi dimensiuni interioare. Limitarea orizontului i se pare caracteristica romanului veacului următor şi formula balzaciană este accentuată prin Flaubert, deşi ar fi de subînţeles că îşi face loc, treptat, prin substituţii necesare, o viziune rornanescă atrasă de universurile interioare. Infinitul universului interior şi explorarea unui *eu* care devine obiectul prin-cipal al romanului consemnează o altă etapă; ea va fi însă urmată de momentul kafkian al romanului: fiinţa este grav ameninţată; toate iluziile sunt spulberate, distruse, iar omul devine prizonierul unei lumi şi al unei istorii absurde, aberante. De la călătorie la aventură şi de la aceasta la parodierea propriilor structuri ale romanului (ca într-un proces de eroziune şi de destructoare tragică a genului), istoria romanului este aceea a evoluţiei fiinţei. „Enigma eului" şi şansa romanului de a surprinde profunzimile acestuia, traiecţiile tragice ale fiinţei devenite obiect al unor forţe oarbe („Nu Don Quijote este acela care, după trei veacuri de călătorie, se întoarce în sat travestit în arpentor?), sunt argumentate de autorul eseurilor prin K., arpentorul din *Castelul* lui Kafka, operă simptomatică, fără îndoială, pentru evoluţia formelor şi a discursului romanului.
O posibilă poetică înseamnă, la Kundera, recunoaşterea *funcţiei modelului,* termen activ al romanului, văzut în succesiunea unor opere şi în şansa de a verifica validitatea unor texte fundamentale (modelele esenţiale ale genului). De altminteri, o perspectivă reală a romanului pare a fi, pentru romancierul în ipostază de eseist, conferită de invarianţii formelor narative, în general. în perpetua lui căutare, romanul este acţiune/aventură, inaugurîndu-şi gustul pentru relatare şi pentru istorie epică încă în experienţa *novellei,* pentru ca aventura/acţiunea să devină prin ulterioare evoluţii ale formelor romaneşti frenetica tentativă de a căuta eul („quete du moi"). Diagrama, cea mai simplă de altfel, este a evoluţiei romanului Qe la lumea perceptibilă (exterioară) spre lumile interioare ale fiinţei. De la Goehte şi Richardson, de la autorul lui *Adolphe* la ^tendhal şi mai apoi pînă la momentele supreme ale romanului lui ro ust şi al lui Joyce, romanul tinde să devină explorare a lumii Menoare. Paradoxal, remarcă eseistul, romanul se găseşte în faţa Ul impas: „...cu cît e mai mare lentila microscopului care observă

eul, cu atît mai pronunţat ne scapă unicitatea lui". Soluţia? Dilema romanului este, în fond, aceea a romanului de analiză şi a limitelor lui. Alternativa .kafkiană a genului, pledează Kundera, „pune o problemă radical diferită: care sunt posibilităţile omului într-o lume unde determinările exterioare au devenit atît de strivitoare încît mobilurile interioare nu mai au nici o greutate?" La capătul acestui itinerar (romanul întemeiat pe acţiune; romanul lumilor interioare) se află, prin urmare, romanul ce-şi asumă *codul existenţial al fiinţei* sau, cum subliniază Kundera, se afirmă creaţia care produce o ipoteză ontologică fundamentală.
Constituită cu o surprinzătoare rigoare, pentru meditaţia unui prozator asupra romanului, poetica genului se construieşte treptat prin punerea în lumină a *romanului-acţiune* (termen intim legat de condiţia formelor romaneşti) şi a recuzitei consacrate: monologul interior (interesante sunt remarcile despre soluţia monologului interior la Lev Tolstoi: un monolog „aproape joycean"), natura proteică a genului (capacitatea lui de absorbţie este observată în termeni înrudiţi cu cei utilizaţi de M. Bahtin), şi disponibilităţile pentru o viziune globală/totală asupra lumii (macro şi microcosm în roman). „Plurilingvismul bahtian devine la Milan Kundera romanul ca structură absorbantă, capabilă să asimileze alte tipuri de limbaje şi alte căi de cunoaştere. Coerenţa, rolul esenţial al acţiunii, raporturile compoziţiei romaneşti cu structurile discursului muzical (parte = mişcare; capitol = măsură etc),

aspectele relevante ale geometriei compoziţionale se completează prin excelente comentarii asupra *polifoniei narative.* Ideea e că romanul - observă Kundera - refuză, încă de la începuturile lui, discursul unilinear. De aici, tendinţa spre un discurs paralel, simultan ca planuri şi durată narativă, romanul apare ca semn al tentativei de a transcende viziunea unilaterală şi de a îmbrăţişa universurile ca ansamblu, posibil doar în roman!
Interpret foarte sigur al genului, Kundera propune *lecturi ate romanului.* Cum observasem, scriitorul convoacă un număr impresionant de opere şi de romancieri pentru a depune în favoarea reflecţiilor despre roman şi despre romancier. Sunt, însă, l[a] Kundera, cîţiva scriitori care dau adevăratele dimensiuni al[e] romanului şi fixează treptele fundamentale ale genului. Doi sunt
-----------—
socotiţi drept argument al eseurilor sale despre descoperirile şi despre sensul de a fi ale romanului: Hermann Broch şi Franz Kafka. Meditaţia scriitorului despre compoziţia romanului („Convorbire asupra artei compoziţiei") este argumentată strălucit, iar analizele produse sunt memorabile. Una este, însă, mai presus prin rigoare şi prin corespondenţele propuse: comentariul la *CastelulXvS.* Kafka. Lumea lui Kafka: dosarul şi inextricabilul resorturilor puse în mişcare; arpentorul K. şi eroarea; interogatoriile, culpa şi natura ei inexplicabilă; premoniţiile scriitorului şi proiectarea universurilor totalitare; puterea şi absurdul realităţii etc. devin o imensă scenă unde istoria e anticipată tragic, reamintindu-ne forţa inepuizabilă a romanului. E *„înţelepciunea romanului'* căreia îi sunt consacrate eseurile lui Milan Kundera.

Romanul modern
şi postmodernismul

„Romanul - nota Milan Kundera în unul dintre eseurile volumului *Arta romanului* - însoţeşte omul, constant şi fidel, încă de la începuturile Timpurilor moderne" (Gallimard, 1986). Poetica romanului şi posibila sa istorie, construită în funcţie de fluctuaţiile şi afirmaţiile poeticilor, înregistrează aventura în timp a formei în permanentă devenire, situîndu-se în mişcarea acestor Timpuri moderne puse sub semnul emblematic al cugetării (Descartes) şi al meditaţiei ontologice (Cervantes). Căci, remarcă sugestiv prozatorul de origine cehă, „fondatorul Timpurilor moderne nu e numai Descartes ci şi Cervantes."
Autorul *Arteiromanuluinu* ambiţionează să proiecteze o istorie [a] romanului în paralel cu istoria. De altminteri, reticenţele faţă de 'storie sunt legitime nu numai la romancierii de azi, ci şi la Precursorii mai vechi ai genului. Cu toate acestea, spectacolul devenirii moderne a discursului epic este edificator chiar în prima Parte din cele şapte secţiuni ale cărţii amintite; în ordinea unei °gici proprii şi inimitabile, romanul interoghează despre existenţă, [ln]a dimensiunii ontologice variaţii multiple: aventura din romanul

lui Cervantes; descoperirea lumilor interioare prin Richardson; rădăcinile înfipte în Istorie ale fiinţei prin ciclul balzacian; dezvăluirile cotidianului prin Flaubert; iraţionalul şi misterul investigate graţie lui Lev Tolstoi; fluxul timpului *trecut* (Marcel Proust) şi al celui *prezent* (James Joyce); profunzimea miturilor (Thomas Mann). Ipostaze ale romanului şi vîrste ale acestuia, iată etapele devenirii, importante nu neapărat pentru a-i scrie istoria agitată şi plină de srîiimbări, aleatorie şi extraordinară în cele din urmă, ci pentru a construi poetica / poeticile unei forme proteice şi suprem absorbante la nivelul limbajelor (verbale şi non-verbale, alternate şi de mare mobilitate).
Aceasta e şi tema lucrării lui Liviu Petrescu, *Vîrstele romanului,* apărută la Editura Eminescu, lucrare pregătită de altminteri de studiile anterioare ale universitarului clujean, consacrate formelor romanului *{Realitate şi romanesc, Scriitori români şi străini, Romanulcondiţieiumane* etc.) *Poetica postmodernismului* (Editura Paralela 45, 1996) reia, întregind şi dezvoltînd tema postmodernismului, adăugind un aparat critic nou. Cartea de acum stabileşte o paradigmă nouă şi de incontestabilă actualitate în cercetarea fenomenului artistic, în general, şi a structurilor literare în special: *postmodernismul.* Liviu Petrescu procedează prin pregătirea foarte atentă şi extrem de minuţioasă a argumentelor şi, mai cu seamă, a izvoarelor; directivele propuse de bibliografie (cu adevărat impresionantă şi citită cu discernămînt erudit şi avertizat), sunt fructificate în vederea legitimării paradigmei/ paradigmelor propuse pentru observarea evoluţiei romanului într-un studiu de poetică istorică, dacă putem să-l numim astfel. Cartea asociază şi conectează interpretări sociologice, de filosofie a culturii, de antropologie culturală, de poetică şi teorie a formelor şi de futurologie pentru

a construi o anume matrice menită să desemneze stadiile romanului modern. Să dăm, pentru edificarea cititorului, cîteva nume din *Notele* volumului: Alvin Toffler, Michel Foucault, John Barth, Lucian Blaga, Paul Hazard, Mircea Eliade, Wayne C. Booth, M. Bahtin, Roland Barthes, Gilbert Durând, Mikel Dufrenne, Robert C. Elliot. Dincolo de frecvenţa citării, trei cercetători îi furnizează lui Liviu Petrescu reperele şi sugestiile esenţiale; ei sunt în fond autorii direcţi şi indirecţi ai paradigmei principale. E vorba

de Jean-Francois Lyotard, autorul celebrului „raport despre cunoaştere" şi despre căile cunoaşterii, *La conditionpostmoderne* (1979), de Ihab Hassan, el însuşi „întemeietor" al poeticii postmodernismului şi de Jacques Derrida, al cărui concept, deconstructivismul, e de natură să explice, în spaţiul poeticii propriu-zise, metamorfozele romanului modern.

Lectura cărţii filosofului Jean-Francois Lyotard poate oferi referinţele necesare pentru a înţelege cercetarea de o remarcabilă sagacitate şi disciplină intelectuală întreprinsă de Liviu Petrescu. Problemele cunoaşterii în societăţile cele mai dezvoltate sunt examinate prin intermediul unor concepte operatorii precum *jocurile* ştiinţei, crizele limbajelor, nivelul în societăţile informatizate, iar „vîrstele" societăţii au echivalent în formele culturii (perspectiva omologiilor sociologiei e şi ea prezentă), după *cum postmodernismulcorespunde* societăţii post-industriale de azi. Există însă o reflecţie în cartea lui Lyotard: ea distinge *cunoaşterea ştiinţifică* de *cunoaştere narativă,* de unde şi excursul ulterior, punînd în discuţie caracterul modelelor specifice metalimbajelor, inclusiv cele literare, materializate în discursul romanesc privit în evoluţia lui modernă. *Condiţia postmodernă,* - „raportul" cercetătorului francez observă la un moment dat existenţa unei *nostalgii a relatării (recit), nostalgia povestirii pierdute,* semn al unor ipostaze ontologice care caracterizează modelul romanului postmodern.

Pe coordonate ca acestea, Liviu Petrescu operează în deplină cunoaştere a problemelor romanului. Formaţia sa de universitar riguros şi credincios disciplinei intelectuale celei mai severe se proiectează în *Vîrstele romanului.* Studiul este, mai întîi, tributar unei exacte situări a temelor, ordonarea lor avînd ceva din condiţiile unui tratat savant sau ale unui curs universitar impecabil conceput. In al doilea rînd, elaborarea *codului poetic* al romanului modern este rezultatul unor serii de operaţiuni (istorie, critică, poetică, literatură comparată, sociologie literară etc), de unde paradigma pentru trăsăturile definitorii ale romanului („paradigma romanului modern (...) este supusă unei deveniri dialectice, de-a lungul unei istorii de numai cîteva secole"). Remarca devine necesară fiindcă permite statuarea unui regim taxinomic extrem de suplu pentru

etapele (poetica istorică) genului romanesc. *Primul modernism* şi *al doilea modernism* sunt categorii examinate prin disocieri şi analogii multiple, fiind urmate de prezentarea fizionomiei (justificate în planul literaturii), a postmodernismului. Romanele secolelor al XlX-lea şi al XX-lea intră în sistemul unor scheme dinamice prezidate de paralela (legitimatoare) cu dimensiunile şi evoluţia cunoaşterii. Liviu Petrescu o spune de altfel: „paradigma modernităţii, ca şi aceea a postmodernismului de altminteri, încorporează în chip inevitabil *un model specific al cunoaşterii"* (s.n.I.V.). Principiul vine, desigur, de la Lyotard, dar excursul ştiinţific este al lui Liviu Petrescu, capabil de sinteze suprem lămuritoare. Mutaţiile din codul/codurile cunoaşterii şi ecoul lor în poetica şi în „normele" romanului reprezintă un al doilea principiu cu valoare de directivă teoretică şi analitică, implicit. Natura cunoaşterii în secolul al XVIII-lea şi emblematica acţiune a raţiunii; cunoaşterea „ştiinţifică", pozitivismul şi metoda secolului alXIX-lea (Auguste Comte, Claude Bernard) proiectează evoluţia discursului romanesc şi motivează formele descoperite sub influenţa filosof iei şi a disciplinei investigatorii a veacului. Clasificările produse *{modernism timpuriu şi modernism tîrziu)* nu stînjenesc reprezentările noastre despre roman. Dimpotrivă, pregătesc şi favorizează lectura formelor romanului.

Să urmărim, potrivit taxinomiilor pomenite mai sus, constituirea poeticii romanului în cele trei faze examinate de Liviu Petrescu la sugestiile (în special) ale lui Jean-Francois Lyotard. Primul modernism este văzut în spaţiul mai amplu al culturii, aşa încît discursul romanesc află numeroase motivări şi explicaţii. Prefacerile romanului întemeiază poetica dominată de preeminenţa aspiraţiei spre cunoaştere ştiinţifică . într-adevăr, autorul are perfectă dreptate atunci cînd remarcă repercusiunile

patosului gnoseologic al secolului XIX; dar, fără a se cantona la atari consideraţii, Liviu Petrescu analizează categoriile romanului: polifonia, regimul dialogic, romanul impersonal, constrîngerea subiectivităţii, limitele ficţionalităţii romaneşti, tendinţa spre „neutralismul" auctorial; personajul şi atingerile lui cu observaţia experimentală de tip zolist etc. Dar „primul modernism" este infinit mai complex şi mai complicat în abordările realului şi ale realităţii-

Misterul şi natura conflictelor interioare, zonele explorate de Dostoievski, bunăoară, îndepărtarea de determinismul primelor etape ale „primului modernism" interesează infinit mai mult şi avem să amintim aici remarcile subtile ale lui Ortega y Gasset din *Meditaţii despre Don Quijote,* unde opera lui Dostoievski este explicată la nivelul componentelor discursului mult mai convingător decît George Steiner invocat de Liviu Petrescu (structura, organismul epic dostoievskian, modificările de comportament ale personajelor, ambiguitatea lor, condensările spaţio-temporale, tehnica numită de eseistul spaniol „această stratagemă de dezorientare a cititorului", natura aleatorie a discursului produs de un *artefact*ce acţionează sub ochii noştri etc).'

în ce priveşte *cel de-al doilea modernism,* termenii sunt, în cele mai numeroase cazuri, antinomici: paralogicul şi preeminenţa mitului ca sursă a cunoaşterii, sacrul şi dimensiunile acestuia, reflecţiile ostile cunoaşterii ştiinţifice, afirmarea subiectivităţii ca principiu unificator, subiectivizarea bergsoniană a conştiinţei care „va provoca - notează autorul eseului despre *Vîrstele romanului* -unele restructurări masive în sfera poeticii romanului". Instalarea unei „poetici impresioniste" constituie unul dintre cele mai caracteristice produse ale „perioadei modernismului tîrziu"; observaţia este în totul argumentată şi atracţia pentru romanul gide-an este prezentată prin numeroase exemple. Modernismul al doilea este, cum se ştie, etapa unei crize comunicaţionale devenite motiv al romanului şi agent transformator al structurii formei. Criza comunicării şi paralizia acesteia sunt indiscutabil legate de criza limbajului şi de recursul (efectul e benefic de data aceasta) la *limbajele non-verbale* (vezi M. Bahtin şi conceptul, asociat, de *plurilingvism).* Evident, este perioada cînd discursul persoanei întîi are multiple ecouri şi explicaţii; deplasarea atenţiei de la punctul de vedere obiectiv la cel accentuat subiectiv e cunoscută de asemenea. Numai că nu cred defel că E. Lovinescu poate fi sancţionat pentru că vedea, în romanul românesc, un curs inversat. E vorba de o realitate cu totul alta pentru maturizarea romanului cînd, se ştie, discursul auctorial, subiectiv şi elementar, este treptat înlocuit cu discursul obiectivat ilustrat de Liviu Rebreanu sau de

Hortensia Papadat-Bengescu. De altminteri „subiectivitatea" proustiană e şi ea - azi - discutabilă la o nouă lectură a ciclului său. Regimul privilegiat al textului în postmodernism are darul (nu e un secret pentru nimeni) să explice demersul la care suntem chemaţi să asistăm. Natura cunoaşterii „narative", pluralitatea şi plurisemantismul (Roland Barthes), efectele spaţio-temporalităţii prin preeminenţa spaţiului narativ, mitul labirintului, polemica „anti-reprezentaţională" *(antimimesis),* ideea autoreferenţialităţii, un nou model epistemologic, jocul liber deconstructivist şi implicaţiile jocului etc. sunt termenii poeticii postmoderne şi nu văd inconsecvenţe în tratamentul la care e supusă literatura."

Dacă e să-i reproşez ceva acestui cercetător studios e că, după cîte înţeleg eu, postmodernismul nu este atît de „radical" şi că, dimpotrivă, el *re-descoperă* formele şi arhitectonica romanului tradiţional, nu neapărat literar, nu neapărat controlat prin succesiune cronologică, dar sigur ataşat personajului, plăcerii tramei şi evenimentului epic. Nu cred că altfel am înţelege procesul indeniabil al revenirii la plăcerea lecturilor şi la gustul, nealterat vreodată, pentru istoriile epice de dimensiuni romaneşti.

Şi regretînd că spaţiul cărţii nu a permis mai extinse analize ale textelor celor mai elocvente, închei atrăg'înd atenţia asupra studiului temeinic şi cu adevărat exemplar ca ţinută intelectuală, poate uşor „influenţată" de modelul catedratic al autorului cărţii.

Eugen Ionescu. O poetică a teatrului

Tradus în cele din urmă în limba română, volumul *Note şi contranote* (traducere şi cuvînt înainte de Ion Pop) era, totuşi, bine cunoscut oamenilor de teatru, iar teatrologia românească apelase, nu o dată, la confesiunile scriitorului, la răspunsurile date sau la textele unor discursuri consacrate teatrului *nou.* Spectacolele româneşti cu teatrul lui Eugen Ionescu n-au fost uitate, ci, dimpotrivă, asociate experimentului teatral al lui Samuel Beckett, el însuşi prezent pe scenele noastre. Ele au permis recursul

informat la „manifestul" ionescian al teatrului impropriu numit, cred, al „absurdului". Netraduse, textele din volumul apărut la Gallimard în 1962 erau familiare oamenilor de cultură, încît lectura în româneşte a paginilor din *Note şi contranote are,* acum, valoarea unui demers istorico-teatral şi de poetică a teatrului modern, situat oricum în avangarda formelor teatrale şi dramaturgice.
E momentul să subliniem că accesul la versiunea românească e unul dintre cele mai fericite, graţie traducerii absolut remarcabile -cum sublimasem şi cu alte prilejuri - realizate de Ion Pop. Volumul (1962) aduna texte de poetică propriu-zisă, interviuri, note, însemnări de jurnal, intervenţii menite să expună o viziune generală asupra discursului dramaturgie şi confesiuni cu totul memorabile pentru portretul scriitorului în ipostaza de dramaturg celebru încă de atunci. Scrise între 195l-l961, filele păstrează, dincolo de valabilitatea, confirmată şi ratificată în timp, a unor reflecţii şi concepte, gustul indelebil al momentelor, bătăliilor, ezitărilor şi sfidărilor unei personalităţi controversate şi mereu în acţiune. Pentru scriitor ele erau „răsfrîngerea unei bătălii duse zi de zi", aşa cum va fi şi dramaturgia, derutantă şi şocantă, la început, de la *Lecţia* şi *Cîntăreaţa cheală* la *Scaunele* şi la *Regele moare* sau la *Setea şi Foamea.*
Pentru autorul acestor însemnări, apogeul l-au reprezentat *Regele moare* şi *Macbeth,* în pofida evidenţelor conturate prin spiritul nou şi de frondă al primelor texte dramatice - obiect principal al adeziunilor, dar, mai ales, al contestărilor scandalizate într-o primă etapă. Important e faptul că publicistica ionesciană din *Note şi contranote are* darul, cum observa Ion Pop în *Cuvînt introductiv,* să asocieze textelor dramatice „o dimensiune confesivă, un document uman dintre cele mai vii...". Configurarea unui crez literar şi portretul creatorului în plină activitate de creaţie sunt de natură să ne descopere semnificaţiile, intenţiile şi coordonatele poeticii lui Eugen Ionescu.
Cred că ceea ce domină - programatic chiar - demersul creator al dramaturgului este neliniştea ontologică; ea motivează logica evenimentelor umane („înlăuntrul existenţei totul e logic, nu există absurd! Uimitor e faptul de a fi, de a exista..."), seismele operei, o anume detaşare de actul creaţiei precum şi neliniştea acestuia („Oh!

Mi-am bătut întotdeauna joc de mine în ceea ce scriu! Trebuie de altfel să mărturisesc că reuşesc tot mai puţin şi că mă iau din ce m ce mai mult în serios atunci cînd vorbesc despre ceea ce fac... Sfîrşesc prin a cădea într-un fel de capcană"). Cum metafizica nelinişții şi obsesia (angoasa) morţii par a fi dominantele teatrului ionescian, avem să înţelegem că experienţa sa dramaturgia ţine de acea obiectivitate a subiectivităţii creatoare, tinzmd sa personifice şi să „întrupeze", dînd sens tragicului şi comicului realităţii.
Eugen Ionescu nu este sentimental, dar obsedantul motiv al morţii determină pagini de confesiune (jurnal) unde amintirea unor scriitori precum Albert Camus („Aveam... atîta *nevoie* de omul acesta drept" s.a.) şi Boris Vian dobîndeşte valoare de iniţiere in tainele gîndirii scriitorului.
Salvarea de obsesia morţii şi de nelinişti ontologice o aduce creaţia, cu „puterea imaginativă" ce o defineşte. Prin ea obsesiile devin dominantă universală: „Ceea ce, personal, mă obsedează (...) *este problema condiţiei umane în ansamblul ei,* social şi extrasocial (s.n. LV.). Să adăugăm, în succesiunea însemnărilor şi confesiunilor lui Eugen Ionescu, motivul singurătăţii şi, mai cu seama, pe acela al *paraliziei comunicării interumane,* al izolării („eu scriu ca sa lupt împotriva acestei încercuiri"). Omul lui Eugen Ionescu trăieşte simptomatic sub semnul dramaticului existenţei; o anume dramatica a existenţei desfigurează, atacă, descompune, deconstruieşte la nivelul gîndirii, al limbajului şi, prin urmare, al comunicării.
Scriitorul a profesat, în perioada trăită în România, critica literară şi în alte pagini ale noastre am prezentat diagrama, nu lipsită de numeroase şi imprevizibile oscilaţii, a publicisticii literare româneşti. Polemic şi adesea neascunzîndu-şi nemulţumirile şi insatisfacţiile pentru lecturile critice provocate de teatrul sau. Eugen Ionescu se pronunţă în diverse împrejurări asupra finalităţii actului şi exerciţiului critic. Să recunoaştem că reîntîlmm opinii formulate în anii deceniului patru sau, că, în unele aserţiuni, recunoaştem locurile comune ale adversităţilor scriitorilor pentru criticii literari. De exemplu: „O critică, o exegeză sunt bune in măsura în care exegetul abordează opera cu un ochi nou, since , obiectiv...". Fireşte, nu poţi să nu fii de acord cu aserţiuni precum-

critica nu trebuie să impună, orgolioasă, o atitudine de superioritate; sau: critica are datoria de a re-face „parcursul poetului"; actul critic, ca act descriptiv, înseamnă pătrundere „în articulaţiile ei intime" (ale operei, bineînţeles) etc. Nu ştiu în ce măsură ideea unei critici constatative, neispitite de ambiţia judecăţii de valoare (reclamată de Eugen Ionescu) se împacă şi cu o altă ipostază acceptată (critică explicativă, capabilă să „traducă" sensurile acesteia, ilustrată de Thibaudet...). Mai apropiată de înclinaţia polemică a scriitorului este opinia sceptică despre limitele criticii şi despre oscilaţiile ei adesea aleatorii („Critica e tot atît de variabilă ca şi condiţiile atmosferice").
Eugen Ionescu este, însă, mai presus de atari opinii şi luări de poziţii un scriitor cu o acută şi dramatică conştiinţă a valorii creaţiei ce nu poate ignora existenţa, miracolul vieţii şi al morţii atît de frecvent invocate. Ideea fundamentală e a operei de artă (indiferent de natura şi de limbajele ei) ce se interoghează pe sine „aşa cum o simfonie îşi răspunde sieşi". Un concept vehiculat în epocă (inclusiv în teoria structuralistă a artei) este reluat şi de E. Ionescu: opera-organism şi, deci, construcţie („Opera e deci organizată, vreau să spun că ea este un organism"). Sunt doi termeni cu preeminentă participare în arhitectonica ideilor ionesciene: *libertatea de a imagina* şi deplina autonomie a creaţiei ca act şi ca finalitate. Creaţia, proclamă patetic scriitorul, este o lume: *„A face o lume"* fiind o permanentă „aventură a spiritului". Sub semnul tutelar al ficţiunii şi al invenţiei („adevărul ficţiunii e mai profund, mai încărcat de semnificaţie decît realitatea cotidiană"), în zonele privilegiate ale mitului (ontologic în primul rînd) se află teatrul său ce nu-şi refuză precursori precum suprarealismul reîntors la surse mai vechi.
Consecvent, în perspectiva sa generală asupra artelor şi asupra autonomiei lor, profesînd puncte de vedere susţinute încă din anii tinereţii sale de scriitor şi interpret al fenomenului literar (vezi Publicistica românească şi, în egală măsură, *Nu),* scriitorul refuză >»ideologizarea" operei literare, afirmînd specificitatea unei comunicări situate *dincolo* şi *în afara* filosofiei şi a doctrinelor, indiferent de natura şi orientarea acestora. „Arta - afirmă E. onescu - este aceea care pare să îndreptăţească posibilitatea unui hli metafizic", alăturîndu-se lui R. M. Alberes pentru a

susţine primatul sensibilităţii creatoare în raport cu evenimentele istoriei chemate - acestea din urmă - mai degrabă să confirme proiecţia artelor. Respingerea retoricii artelor - şi în special a literaturii -, a discursului ideologizat şi a demonstrativismului ţine de o poetică perfect articulată în teatru, inclusiv în *Rinocerii,* împotriva aparenţelor.
Teatrul este pentru Eugen Ionescu spaţiul fascinant al jocului imaginaţiei, al invenţiei. E *spectacolul* lumii, antirealist şi prin urmare, „anti-reprezentativ", tinzînd spre *arhetipurişi* spre esenţa realităţii inventate şi imaginate, mai profundă decît realitatea faptelor şi a „personajelor". Rezultă că *teatrule sintezăşi* scriitorul afirmă fără echivoc: „Tragic şi farsă, prozaism şi poetic, realism şi fantastic, cotidian şi insolit, iată poate principiile contradictorii (...) care constituie bazele unei construcţii teatrale posibile". Ideea de construcţie devine leit-motiul poeticii *formei teatrale,* avînd a înţelege prin ea o arhitectonică severă şi suprem controlată. Sinteză e teatrul şi prin sincretismul limbajelor (cuvînt - gest - pantonimă -obiect etc.) şi nu suntem departe de conceptele promovate de
Antonin Artaud.
A vorba de un teatru care îşi demontează articulaţiile, le reface şi retrăieşte lucid, dramatic, substituind viziunii terne a realismului primar yba//abstras realului şi esenţializat, pentru ca şansele imaginarului să crească şi să fie în măsură să comunice incomunicabilul: vidul, *criza limbajului, absenţa* şi, în termeni ce ne sunt cunoscuţi din poeticile nonfigurativului, „o irealitate esenţială"! E vorba de vidul ontologic şi de corespondentul său (echivalentul) teatral: absenţa.
Eugen Ionescu profesează o creaţie suprem dominată de marile întrebări ale lumii; nu gratuitatea o animă ci exigenţele imperative ale spiritului uman. Creaţia devine necesară: „...nevoia de a imagina, de a crea, este tot atît de fundamentală ca aceea de a respira. A respira înseamnă a trăi şi nu a evada din viaţă..." Iar Eugen Ionescu ne invită la creaţie, la lectura teatrului său, fiind el însuşi „o mărturisire" supremă.

Măştile provocării, măştile sfidării
Nu e exclus ca autorii ediţiei de „publicistică românească" a lui Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*

(voi.MI, Humanitas, Bucureşti, 1992) să fi reţinut - ca sugestie - precizarea făcută de scriitor în *Prefaţate Note şicontranote* (textele sunt „răsfrîngerea unei bătălii duse zi de zi"). Cert este că bătăliile lui Eugen Ionescu *(Note şi contranote* a apărut tot la Humanitas, graţie prezentării şi traducerii, absolut remarcabile, ale lui Ion Pop) sunt numeroase, grave în aparenta lor neseriozitate, polemice şi înverşunate ca provocare şi sfidare nu atît ale autorităţii, în cele din urmă necunoscute, cît ale locului comun şi ale mediocrităţii.
Dar revenind la cele două volume prezentate de Mariana Vartic şi Aurel Sasu (îngrijirea ediţiei şi bibliografia), ele au darul de a pune la dispoziţia cercetătorului - pentru întîia oară - *toate* textele publicate de Eugen Ionescu în presa românească. E, într-adevăr, cum remarcă autorii ediţiei, o premieră editorială, iar în ordine ştiinţifică, aparatul critic (bibliografia) apare ca extrem de util. E vorba de intervenţii, articole, eseuri, cronici, anchete, interviuri, fragmente de jurnal, confesiuni, puncte de vedere în sfera artelor (literatură, plastică, teatru) apărute între 1927-l946. Reasociind apariţia versiunii româneşti a cărţii apărute la Gallimard în 1962, *Note şi contranote,* cuprinzînd pagini ionesciene dintre 195l-l961, avem diagrama sensibilă, directă şi în totul elocventă a disputelor, luptelor şi singurătăţilor dramaturgului devenit mai tîrziu celebru.
Tinereţea şi adolescentina frondă a paginilor apărute în periodicele româneşti (ziare şi reviste) pînă la momentul volumului *Nu* (1934); legăturile evidente cu temele din *Nu* (reeditată de Humanitas în 1991); motivele, teritoriile, lecturile şi re-lecturile sunt componentele unei cariere cu dimensiuni spirituale şi morale atît de pregnante şi evidente azi. Aşadar, *Război cu toată lumea şi Note şi contranote* sunt obiectul comentariilor ce vor urma.
Un fapt este absolut peremptoriu: Eugen Ionescu aparţine, profund şi organic, istoriei literaturii noastre şi ar fi cel puţin ciudat dacă am ignora filele unei participări atît de angajate şi atît de Pasionate în serviciul spiritualităţii româneşti. Parcurgeţi paginile
în labirintul lecturii
celor două volume de publicistică românească: *dincolo de masca viitorului dramaturg,* dincolo de „neseriozitatea" atît de gravă a *cronicarului*(Eugen Ionescu este un cronicar privilegiat şi perfect avertizat), dincolo de fronda, gluma şi sfidarea, de provocarea şi *jocul* asumat, avem să descoperim interpretul lucid, informat şi defel amuzat: e scriitorul şi cititorul creaţiei contemporanilor şi a precursorilor.
1. Cred că publicistica lui Eugen Ionescu stă sub semnul ataşamentului şi al neliniştilor generate de climatul cultural românesc. Dacă *Nu,* declară scriitorul într-un interviu apărut în *Facla,* în anul 1933, este „un elogiu neseriozităţii", aceasta din urmă „...este masca unei seriozităţi adevărate". Ea prezidează comentariile, polemicile şi nonconformismul afişate ostentativ din dorinţa de a provoca reflecţia asupra culturii. E şi motivul asumării demersului critic. El este, probabil, alternativa meditaţiei, a întrebărilor şi mai puţin a răspunsurilor la neliniştile fiinţei asediate de numeroase probleme. Poate că avem să aflăm în pasajul următor o sugestie pentru înţelegerea lui Eugen Ionescu din perioada activităţii sale publicistice în ţară; există, scrie Eugen Ionescu în *Comentarii pe marginea lui Valery,* oameni care „îmbrăţişează cu atîta dragoste şi apucă golul. Ţipă şi ţipătul li se întoarce. Se uită în ape şi li se răsfrînge chipul. întreabă stelele, stelele sunt mute. Şi oamenii sunt pentru ei turnuri fără far. Se privesc pe ei înşişi şi în ei acelaşi haos. Şi simt în ei puteri duşmane pe care nu le pot desluşi sau înfrînge". Nu ştiu în ce măsură fiinţa tulburată şi înspăimîntată, obsedată de moarte dar, în acelaşi timp, condamnată să trăiască în lumea cărţilor, nu este chiar proiecţia lumilor ionesciene şi ale propriului său eu. Nici o îndoială că scriitorul trăieşte în centrul viitoarelor sale teme, reluate în dramaturgia şi în comentariile polemice ale operei. Ipostaza fiinţei condamnate „să nu vadă viaţa decît prin ochelarii literaturii"; destinul literaturii şi al filosofiei; impactul omului abandonat, singur, refuzat, incapabil să comunice etc. sunt aspecte prezente în publicistica atît de organic legată de opera şi meditaţia lui Eugen Ionescu.
Ar fi de remarcat faptul că publicistul-critic, scriitorul „obligat" să adopte instrumentele criticului (de preferinţă armele cronicarului literar), construieşte în virtutea unui principiu adesea reluat pentru

definirea obiectului artistic şi a fenomenului estetic în general: *sensul metafizic şi etico-metafizic al creaţiei.* în absenţa dimensiunii metafizice, arta e incapabilă să reacţioneze în favoarea unui om ameninţat (iată una dintre temele ionesciene) de consecinţele ‚mecanizării" („Purtăm un nume: număr matricular; şi, utili angrenajului mecanic social, trebuie să avem o funcţiune, un rol. Dar fiece ins nu

este conceput decît ca avînd un rol". E, de fapt, o „eliberare prin estetic", sintagme înscrise în titlul unui text din 1930. Mai mult, Eugen Ionescu trăieşte sub zodia filosofiei atunci cînd afirmă *„înţelegerea estetică a lumi/',* de unde şi nevoia de fior metafizic şi de transcendere, prin viziunea creaţiei, a realităţii imediate, fenomenale.

Criticul este dublat de un estetician absolut avertizat şi care frecventează directivele esenţiale ale esteticii secolului XX. Nu greşesc dacă afirm că aflăm în această publicistică extraordinară şi în totul revelatorie, uimitoare prin reflecţiile ei - teritoriu distinct, dacă ne gîndim la „bătăliile" şi frondele contestatarului Eugen Ionescu - o profundă înţelegere a actului artistic, a funcţiei şi sensului creaţiei literare în special. Iată, în acest sens, o admirabilă definiţie a operei, a CĂRŢII, text şi sens cosmic, univers ce se cere interpretat şi nu compromis prin exerciţiul critic nepregătit: „în adevăr, fiecare carte are lumea ei proprie şi unică de raporturi: legile ei proprii şi specifice, scara ei specială de valori. Cărţile sunt cosmosuri, al căror interes constă, deci, din ceea ce nu au comun sau asemănător (...). Nu există, în critică, un criteriu general valabil. Fiecare carte are un criteriu al ei. Există, prin urmare, o infinitate de criterii".

Aşadar, sensul cosmicităţii operei şi instrumentele de investigare, care, aparent, par a nega valoarea şi valabilitatea principiilor şi a conceptelor (am văzut mai sus că termenii esteticii şi ai teoriei literare nu sunt defel ignoraţi de scriitor), sunt în raporturi intime, avînd a reafirma (din nou!) ceea ce Eugen Ionescu numeşte „o punte supraliterară (...) *metafizică*'"(s.n.), descinsă, la nndul ei, din substanţa creaţiei: viaţa. Evident, în spiritul interpretărilor rafinate de teoria artei, criticul-scriitor vorbeşte despre actul transcenderii/transfigurării realului, a vieţii în absenţa căreia literatura este ameninţată de sterilitate şi moarte prin

inaniţie. Conceptele sunt şi mai riguros afirmate în cazul unei relaţii adesea privite confuz şi în critica literară românească a timpului (relaţia literatură-ideologie). Se înţelege că refuzul dominantei ideologice înseamnă, în fapt, recunoaşterea specificului unei comunicări pentru care sentimentul este „sînge şi carne" în discursul literar. De aici şi pînă la aserţiunea: „Literatura este, neapărat, expresia sufletului omenirii" avem să întîlnim toate celelalte principii devenite necesare în climatul anului 1936 cînd sunt formulate precizările, altfel atît de consolidate în conştiinţa estetică a veacului nostru. Eugen Ionescu simte nevoia se detalieze: Literatura „nu este filosofie, nici ştiinţă, nici morală, nici istorie". Ar părea că suntem martorii unei bătălii cu locuri devenite comune în teoria artelor. Confuzia şi adesea instabilitatea, mediocritatea şi ocultarea unor concepte sunt fenomene curente în critica vremii; Eugen Ionescu ia atitudine alături de cîteva conştiinţe critice cunoscute prin inteligenţă, informaţie şi probitate precum Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, E. Lovinescu. Şi dacă autorul „bătăliilor" din *Nu* şi din textele apărute în deceniile trei-patru este adesea adversar declarat al celor pomeniţi înainte, la un examen mai calm şi mai puţin atins de verva polemică a „contestatarului" indignat, nu se poate ignora faptul că ei sunt combatanţi situaţi de aceeaşi parte a baricadei: o literatură prezidată de valoarea şi sensul lumilor interioare ale omului. Pledoaria lui Eugen Ionescu este profund generoasă şi în deplină consonanţă cu generaţia de critici amintită. Datorită lor, dimensiunea esteticului şi afirmarea rolului literaturii ca expresie a fiinţei tulburate de semnele existenţei şi ale cunoaşterii sunt adevăruri ineluctabile şi absolut indeniabile în epocă.

2. Opiniile lui Eugen Ionescu nu sunt neapărat caracterizate prin consecvenţă. Contradicţiile nu lipsesc; sunt chiar numeroase în cazul evaluării unor momente din literatura română sau în cazul scriitorilor români. Oscilaţiile şi „revizuirile", contrazicerile fac parte din arsenalul unui scriitor devenit critic prin pasiune şi vocaţie. Contestările sunt vehemente (Al. Vlahuţă, G. Coşbuc, P-Cerna, Şt. O. Iosif, Delavrancea, I. Minulescu, D. Anghel, E. Gârleanu); furia este dezlănţuită în cazul lui E. Lovinescu (cu
inconsecvenţe), în acela al luiTudor Arghezi, Ion Barbu sau Mircea Eliade („ridiculul Mirciulică Eliade").

Sigur că nu modificările de opinii şi de umoare interesează acum. Exercitarea actului critic va permite relevarea altor comentarii şi diagnostice (pripite, „rele" sau, dimpotrivă, favorabile). Pînă atunci să reţinem reafirmarea principiului esenţial - mai ales azi - al *re-lecturii*, în măsură să re-creeze şi să re-vitalizeze creaţiile trecutului: „Marile capodopere - scrie Eugen Ionescu în 1936 - devin, cu timpul,

academice cadavre, documente uscate, care nu mai pot fi făcute vii, nu mai pot căpăta sînge şi carne decît dacă un anumit moment, o anumită sensibilitate istorică le face o transfuzie de sînge". Ideea e uşor de regăsit azi în concepte de natură să argumenteze valoarea discursului. Sensibilitatea istorică/ sensibilitatea artistică (critica însăşi, remarcă scriitorul, are menirea să descifreze „sensurile noilor direcţii ale sensibilităţii artistice") sunt termeni mai mult sau mai puţin oscilanţi pentru a afirma o istorie şi o critică literară dispuse să-şi asume rolul de re-interpreţi ai textelor în virtutea unor criterii şi realităţi estetice-istorice noi.
Nonconformismul ionescian nu e chiar atît de categoric şi de intratabil. Intransigenţa sa nu e obtuzitate. Chiar şi atunci, comentariile negative, categorice, la adresa lui Tudor Arghezi, Ion Barbu şi alţii sunt atenuate sau pur şi simplu ignorate pentru a recunoaşte valorile (vezi cazul lui Camil Petrescu). Există, însă, o pagină cu totul memorabilă, unde perspectiva îi aparţine în întregime istoricului literar: anunţînd o viitoare ediţie Al. Macedonski, datorată lui Tudor Vianu (el însuşi victima „răutăţilor" uşor teribiliste ale criticului), atrage atenţia asupra rolului poeziei macedonskiene, întemeind, alături de Mihai Eminescu, poezia modernă românească. Revelaţia re-lecturii e subliniată simptomatic şi înregistrată în ordinea calităţilor poeticii şi a soluţiilor discursului literar propriu-zis. Criticul Eugen Ionescu intrat în lumea judecăţilor de valoare; cronicarul susţinut de darul „memoriei" lecturilor este, însă, capitolul cel mai colorat şi mai agitat. El configurează liniile bătăliilor de pînă în zori ale scriitorului...
3. „Criticul literar" Eugen Ionescu ţinea să sublinieze că intervenţia sa nu înseamnă exclusiv aservire la o profesiune văzută,

de altminteri, cu numeroase şi, adesea argumentate rezerve; Temele, incertitudinile, neliniştile (grave, reale, autentice) îl determină să intre în arena criticii, preferind soluţia comentariului critic, alternativa cronicarului. în 1932 scriitorul accentua necesitatea *lucidităţii critice („o* necesară luciditate critică")- Cine este criticul şi unde se situează demersul său prin raportare (evident, necesară şi cu rol disociativ) la istoria literaturii, sunt chestiuni puse în comentariul său. „Criticul, desigur, e un ins care trebuie să presimtă - sau, mai exact, să vadă (...) dar nu trebuie, în nici un caz, să fie un profet interesat sau mincinos". *A vedea* pare a fi - şi pentru Eugen Ionescu - termenul-cheie menit să delimiteze funcţia criticului, determinările acestuia şi obiectul investigaţiei: textul literar. Avînd să valorizeze (absolutizînd, scriitorul îi refuză istoriei literare capacitatea de a ierarhiza valoric) şi să disocieze, scriitorul trece prin perioade absolut negativiste, adoptînd masca unei Casandre teribiliste: moartea literaturii, moartea criticii! „Excitat" şi stîrnit, tînărul critic, belicos şi categoric, anunţă dispariţia literaturii şi, evident, ca un corolar, a criticii literare („Critica literară a murit, cum a murit epopeea şi tragedia clasică").
Preeminenţa cronicarului (Eugen Ionescu uită de premoniţiile sale apocaliptice) ar fi justificată - afirmă scriitorul - prin faptul că domeniul rămîne cantonat la observarea textului, fără pretenţii teoretizante şi de subordonare la unele criterii. Acel „unic calapod", despre care vorbeşte Eugen Ionescu, ar fi existenţa unor criterii cu caracter absolutizant; numai că, precum în alte domenii, exagerarea refuzului este, în fond, o ignorare de principii ce guvernează în critica autentică. Că disciplina „înregistrează, constată, ierarhizează şi selecţionează", înseamnă că nu e lipsită de criterii şi de un principiu teoretic. Ce să mai spunem despre patetismul unei afirmaţii (din 1936) despre conexiunile literatură-critică, legături puse sub semnul - tulburător şi, cred, cu adevărat ionescian - al ataşamentului şi dragostei pentru faptul artistic şi pentru cel critic: „Obiectivitate, în literatură şi critică, însemnează înţelegere, voinţă de a înţelege, posibilitate de a înţelege, nu atitudine neutrală, ci atitudine de dragoste, de a toate înţelegere". Poţi oare rămîne indiferent la această declaraţie de dragoste a scriitorului? Pasionat, iubind şi urînd cu înverşunare, sancţionînd
pentru a pune în lumină valorile, crezînd cu patimă în literatură şi în comentariul consacrat ei, chemînd la înţelegere („a toate înţelegere") şi la dragoste, Eugen Ionescu este un *contestatar bine temperat,* preferind masca revoltei, a negaţiei categorice, pentru a-şi ascunde emoţiile şi iubirile. Clovnesc, mişcător prin confesiuni şi serios prin neseriozităţi, grav, rostind adevăruri uneori neplăcute si jucîndu-se cu propriile lui afirmaţii, oscilaţii şi inconsecvenţe, Eugen Ionescu este, astfel, o personalitate cu o prezenţă atît de vie şi de tînără în viaţa literară românească interbelică.

Război cu toată lumea devine mărturia unei vieţi, şi - cum spuneam la început - avem motive să fim recunoscători celor doi cercetători, autori ai ediţiei apărute la „Humanitas". în consecinţă, consemnările, aparent categorice, revenirile, oferă imaginea subiectivă a timpului istoric şi literar, pus în paginile textelor lui Eugen Ionescu. Că scriitorul-critic nu ignoră condiţiile teoretice ale criticii literare, ne-o demonstrează atenţia acordată discursului şi limbajului critic, evoluţiei şi adecvării acestora („Ar fi interesant de urmărit evoluţia vocabularului critic în istoria literaturii"). Nu e mai puţin adevărat că ideea subordonării (ca termeni, instrumente şi soluţii), a devenirii literaturii se verifică şi prin constatările lui Eugen Ionescu. Cronicarul debutează foarte tînăr (în *Revista literară a liceului„Sf. Sava")* şi face dovada unui demers pasionat (nu şi obiectiv), recunoscînd, în cele din urmă, valori precum Ion Barbu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Camil Petrescu („spirit mobil, preocupat de toate marile probleme şi încercînd să dea o soluţie pînă şi destinului lumii"), Liviu Rebreanu („...cel mai mare romancier român") etc.
Refuzînd limbajul suburban (e semnificativ comentariul extrem de categoric şi negativ la adresa sudalmelor în polemicile literare; cerîndu-i lui Toma Vlădescu „o minimă altitudine aintelectuală", scriitorul adoptă, evident, o poziţie exemplară), dar atacînd vehement şi adesea nedrept (ar fi greu să nu spunem că sunt numeroase afirmaţii jignitoare la adresa unor confraţi, tineri sau mai în vîrstă), Eugen Ionescu adună în el însuşi nu puţine contradicţii. Ceea ce ne interesează acum este orizontul demersului critic: portretist (extrem de sugestiv şi incisiv e portretul lui C. Noica în 1936, nu "Psit de „răutăţi": „surîsul său ascundea de fapt un gol,
, o uscăciune

a sensibilităţii"), preluînd, cîteodată, accentele memorialistului (amintirile şi comentariile despre Constantin Fîntîneru), cronicar dramatic, (cronica datată 1931, la *Cruciada copiilor* este în totul remarcabilă şi s-ar cuveni să fie citită azi, mai cu seamă de către cei care doresc să-l aducă pe Lucian Blaga pe scenă; ideea e că piesa reclamă limbajul tragediei antice, şi mai cu seamă, al *misterului,* ca element poetic esenţial şi, adaug, ca formă dramatică de găsit în experienţa teatrului medieval) şi, în fine, cronicar plastic; zonele pomenite ilustrează orizonturile lui Eugen Ionescu.
4. în pofida refuzului atît de net pronunţat pentru teoria literară, Eugen Ionescu operează, în fond, în conformitate cu *poetica poeziei pure,* fireşte avînd să amendeze răstălmăcirea conceptului. Adversar al retorismului şi al gestului (artificiul), exterior, considerînd enunţul poetic ca rezultat al sublimării şi al distilării radicale (eliminarea ideologicului; fiindcă poezia, ca realitate suficientă sieşi, nu poate fi doar vulgarizarea ideilor filosofice), Eugen Ionescu vede în poezie un act superior, avînd un indiscutabil specific. *Dramatica poeziei constă* în expresia ei interioară, în emoţie, socoteşte Eugen Ionescu; scriitorul nu uită niciodată să afirme primatul vieţii (poezia „trebuie să cuprindă un conţinut de viaţă"; „cuprinderea vieţii") şi, mai cu seamă, dreptul de *a vedea* al poeziei („Poezia este, aşadar, un fel de a vedea al poetului").
Regimul autotelic al poeziei şi faptul că ea se instituie ca univers autonom este subliniat, poate cu o anume ostentaţie şi nu fără a se contrazice (după ce a remarcat substanţa poeziei, - viaţa), din dorinţa de a atrage atenţia asupra confuziilor produse într-un domeniu foarte nesigur şi abordat cu numeroase stîngăcii („Poezia este destinată poeziei şi nu publicului (...) Publicul confundă poezia cu şansoneta, şi cînd este îndopat (vezi liceele) cu poezie, o transformă în şansoneta").
Bun cunoscător al evoluţiei discursului epic şi, mai cu seamă, al tehnicilor romanului, scriitorul observă fenomenul apropierii de reportaj (literatura documentului), recursul la soluţiile simultaneismului cinematografic în proză şi - ceea ce este evident mai important - înregistrează „orchestraţia simfonică a romanului". Şi aici, ca în celelalte teritorii pomenite, un text îmi pare în mod deosebit revelator: *Proust încorporat* (1932). Problema e a *re-*

lecturii'şi a implicaţiilor pe care le are în *re-descoperirea* unei opere, în *re-evaluările* generate de o nouă lectură. Mi se pare cu totul semnificativă întîlnirea lui Eugen Ionescu, în lectura ciclului proustian, cu partizanii teoriei lecturii, dar şi cu cercetătorii care au observat devenirea receptării, modificarea atitudinii faţă de o operă iniţial dificilă şi, pînă la un punct, obscură. Dar iată mărturia ionesciană: „Tot ceea ce, la prima lectură, îmi păruse dificil, straniu, preţios sau chiar snob şi neverosimil sau hazardat, se clarificase ca prin miracol (...). Ceea ce păruse monstruos în opera

proustiană se înregistrează acum, uşor şi total, în tradiţia analiştilor şi a moraliştilor francezi". Proustianismul, temă atît de mult discutată la noi (Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban etc), revine în comentariile lui Eugen Ionescu prin pertinente trimiteri la proza românească. De altminteri, şi incursiunile în literatura universală sunt numeroase şi informate. în ce priveşte proza românească, cîteva cărţi beneficiază de epitete puţin obişnuite la acest spirit tentat să conteste şi să nege. E vorba, mai întîi, de *întîmplări în irealitatea imediată* cartea elogiată a lui M. Blecher, şi *Cimitirul Buna-Vestire,* romanul lui Tudor Arghezi, apreciat, în special, pentru luciditatea discursului. Şi *Poarta neagră* a lui T. Arghezi primeşte elogii mai ales în latura a ceea ce Eugen Ionescu socoteşte a fi un *jurnal,* în sensul *Falsificatorilor de banial* lui Gide. Sigur, scriitorul este un critic; de aici afinităţi şi, tot de aici, categorice refuzuri. Mă întreb cum de nu l-a înţeles pe Mihail Sadoveanu, cînd Eugen Ionescu vibrează, bunăoară, la proza mitică a lui Pavel Dan, pe care îl va prezenta (în 1945) cititorului de limbă franceză la apariţia selecţiei din autorul lui *Urcan bătrînulPÎntrebarea* e legitimată şi de o remarcă făcută într-un text din 1936: „Literatura de introspecţie a ajuns, de altfel, la rezultate jalnice. *E nevoie de o nouă artă epopeică, mare, obiectivă'* (s.n.).

Nu e tocmai acesta sensul evoluţiei simptomatice a prozei universale din marile spaţii ale romanului american şi bineînţeles european?

5. Comentînd în *Tribuna (UI,* 1991, 33) apariţia la Humanitas a volumului din 1934, *Nu,* observam *prezenţa moralistului, a* reflecţiilor unui moralist atras de strălucirea paradoxurilor şi a sofismelor sau de plăcerea modificării măştilor, de gustul de a

contesta acolo unde s-a instalat autoritatea şi cvasiunanimitatea. E un spectacol la care asistăm şi cu prilejul lecturii textelor din cele două volume de publicistică românească scrisă de Eugen Ionescu. Polemistul nu cruţă, şi, cîteodată, şarjează „neserios". In 1935 observă că „literatura este părăsită pentru politica şi lăsată în seama fetelor. Literatură nu mai fac bărbaţii". Sau, pentru a prelungi plăcerea unor remarci de ordinul reflecţiei morale şi a observaţiei morale: obsesia românească „Ce va zice Europa" („Avînd, de altfel, ca toţi românii şi ca Farfuridi, marota 'ce va zice Europa'") este comentată şi cu o anume vehemenţă polemică amintind un episod din ceea ce Ionescu numeşte *„păcatul servilismului'* românesc. Prezenţa unui mediocru scriitor francez la Bucureşti - relatează scriitorul nostru - a prilejuit o întîlnire unde tineri scriitori români erau prezenţi în umbra lui Valery, Gide, Cocteau („un Valery al nostru..." etc). Fireşte, povesteşte Ionescu, francezul nu şi-a ascuns ajuns acasă, dispreţul pentru un atare servilism... Şi încheie polemistul, scîrbit sincer: „'Ce zice Europa'; 'să fim ca Europa' -, iată încă şi azi, şi totdeauna, jalnicul şi comicul nostru strigăt".

Desigur, sunt în publicistica ionesciană şi multe pagini care vor neapărat să surprindă prin insolitul sau prin fronda lor juvenilă. Generalizările despre mediocritatea literaturii române; lipsa de originalitate a poeziei româneşti moderne; profeţiile false despre decesul unor genuri (romanul); negarea unor autentici scriitori şi directori de conştiinţe; tonul de-a dreptul jignitor utilizat în cazul lui Tudor Vianu, Emil Cioran, Mircea Eliade, Al. Rosetti (Editura Fundaţiilor, sub direcţia lui Al. Rosetti, „tipăreşte toate stîrvurile de nenumit, de neprivit - care infectează, din cele mai multe balcoane, literatura şi cultura românească..."; Emil Cioran pleacă în Germania „din banii luaţi cu chetă, de pe urma clovneriilor disperărilor sale" etc). Ce să mai spunem despre execuţia a cărei victimă e E. Lovinescu sau despre oscilaţiile, adesea ridicole, în cazul unor mari poeţi, critici şi prozatori din deceniile trei - patru ale secolului nostru?

Dar toate acestea ţin de un timp al frondei, al tinereţii şi al pasionatei participări la creaţie; uneori hulită, dar, de cele mai multe ori, iubită cu patima şi puternică devoţiune.

Paradoxurile moralistului

Istoria criticii literare observă cu argumente discutabile şi în cea mai mare parte contrazise de evoluţia ideologiei literare interbelice un anume impas al disciplinei în anii imediat următori primei conflagraţii mondiale. Criza istorismului a fost repede uitată iar autorităţi precum Bergson, Freud sau Thibaudet au fost şi ele puse în umbră de cercetările atrase de natura intimă a textului conceput ca discurs antiretoric. Probabil că este adevărată, în schimb, aserţiunea potrivit căreia *literatura se înfăţişează ca spectacol*'uimitor şi mai puţin previzibil din perspectiva examenului critic.

Indiferent, însă, de diagrama raporturilor literatură-critică, deceniile trei-patru sunt extrem de

interesante ca diversitate şi experienţe, în special în poezie şi în *proză.* E ceea ce remarca pertinent Ion Biberi într-un eseu de o remarcabilă coerenţă: *Critica literară şi „noua structură".* Cititorul se va întreba imediat de ce erau necesare consideraţii liminare pentru un comentariu la noua ediţie din *Nu* (Humanitas, 1991), cartea fără îndoială cunoscută azi a lui Eugen Ionescu. Răspunsul a putea fi justificat prin aceea că eseurile lui Eugen Ionescu ne îngăduie să refacem cu totul altfel şi în virtutea unor referinţe singulare climatul anilor 193l-l934. *Nu* apăruse, se ştie, în 1934 la Editura „Vremea" şi avea girul membrilor juriului chemat să premieze scriitori tineri „needitaţi" (Eugen Ionescu publicase în 1931 *Elegii pentru fiinţe mici).* Editura „Humanitas" are buna inspiraţie de a publica drept „Postfaţă" raportul redactat de Mircea Vulcănescu, avînd menirea să pregătească dezbaterile juriului pomenit, iar cititorul de azi este în măsură să refacă reacţiile şi liniile receptivităţii generate de cartea scriitorului care, în 1986, cu ocazia apariţiei la Gallirnard a versiunii franceze, va mărturisi, anticipînd parcă întîlnirile de acum cu eseurile, că ele „erau rodul unui adolescent furios", dar că, urmînd capriciilor istoriei, ele pledează (suntem în 1986!) pentru scriitorii puşi la zid de polemistul necruţător şi categoric din cartea anului 1934...

Preceptele lecturii sunt din nou confirmate şi ar fi greu să găsim un volum mai elocvent pentru o posibilă demonstraţie pe tema valorii şi efectelor, referenţilor şi „orizonturilor de aşteptare" ale unei noi lecturi. Reîntoarcerea la cartea lui Eugen Ionescu este o experienţă - existenţială, rară -, avînd să ne îngăduie să stabilim conexiuni uimitoare (pînă la un punct) cu textele dramatice, eseurile şi jurnalele marelui scriitor. Nu sunt anunţate (în cartea din 1934) resursele comediografului grav şi tragic din farsele sale? Nu sunt din nou relevate cititorului reflecţiile moralistului tentat de sofism, de strălucirea paradoxurilor consacrate literaturii şi exerciţiului critic? Nu ne aflăm, din nou, în faţa unui spectacol de măşti precum într-un strălucit joc dintr-o *commedia dell'arte* inepuizabilă ca mişcare, badinaj, ingeniozitate şi farsă?

Eugen Ionescu interpretează în spectacolul numit literatură rolul criticului tînăr, neintimidat de autorităţi (literare şi critice) sau poate, dimpotrivă, foarte timid şi tocmai de aceea izbucnind violent împotriva propriilor sale reţineri, reprezentări, prejudecăţi şi judecăţi critice, minate de pericolul locului comun şi al poncifelor. Pentru generaţia sa, netrădată chiar dacă reprezentanţii acesteia sunt sancţionaţi drastic în eseuri (Mircea Eliade, Petru Comarnescu etc), autorul lui *Nu* este *actorul* dispus să preia masca unui clovn trist şi - rar - deconspirat de nelinişti, de obsesia morţii sau de spaima unei lumi respinse. îl alăturăm pe Eugen Ionescu din *Nu* lui Emil Cioran din *Pe culmile disperăriimx* doar pentru consonanţe ideatice; e vorba de o generaţie, aşa cum observa exact într-un diagnostic elocvent. Şerban Cioculescu în cronica sa intitulată *Operele premiate ale scriitorilor tinerineeditaţi*'(v. *Aspecte literare contemporane,* 1972). Alături de Constantin Noica, de Eugen Jebeleanu, de Vladimir Cavarnali şi de Dragoş Vrînceanu, Eugen Ionescu („cabotin al inteligenţei"; „saltimbanc critic"; „un fel de Gavroche al culiselor literare") nu e respins, în cele din urmă, de criticul cunoscut pentru gustul calamburului şi al paradoxurilor provocatoare. Aceste nu doar o carte de „mare haz", ci şi alternativa unui spirit lucid, adversar al retorismului, ascuţit în observaţii şi deliberat atras de atitudinea atît de incomodă (să o numim astfel) a unui iconoclast absolut, intratabil şi, aparent (doar), feroce în campaniile sale.

Reacţiile la volum sunt, în general, defavorabile sau, poate mai exact, surprinse. Atacul direct împotriva lui Tudor Arghezi; respingerea experienţei poetice barbiene şi „desfiinţarea" romanului lui Camil Petrescu *PatulluiProcust,* ca şi comentariile categoric negativiste, provocate de romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, de apariţia lui *Maitreyi alarmează* şi scandalizează critica. Să mai amintim cititorului că autoritatea critică însăşi este contestată în termeni vehemenţi (Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius şi, într-o oarecare măsură, G. Călinescu). Nu scapă verbului incisiv şi polemic al scriitorului E. Lovinescu, iar cei mai tineri sunt desfiinţaţi în serii rapide de lovituri precum în antrenamentul unui pugilist... Poate că nu ar fi lipsit de interes să recompunem liniile ecourilor critice: într-un „comentar întîmplător", Vladimir Streinu este, alături de G. Călinescu, unul dintre cei mai conprehensivi, intuind jocul şi intenţiile tînărului de 25 de ani, inteligent indiscutabil, amuzîndu-se el însuşi de propriile lui îndrăzneli („zbenguiala inteligenţei sale"), asumîndu-şi „jocul artei sale". într-un fel, Vladimir Streinu pare a observa ulterioara evoluţie a

dramaturgului din *Lecţia* şi din *Cîntăreaţa cheală,* ca şi a eseistului incomod şi total nonconformist din *Notes et Contre-notes* din 1962, unde anti-teatrul este teoretizat în spiritul polemic anunţat de eseurile anului 1934. Să mai precizăm tot acum faptul că autorul „comentarului întâmplător" nu respingea unele rezerve „serioase" din paginile consacrate poeziei argheziene (Eugen Ionescu va reveni, cum se ştie, în 1935 în studiul *Efortul Arghezi,* publicat în *Ideea românească).* Pentru G. Călinescu, e vorba de o „carte ştrengărească", anunţînd un polemist redutabil şi, ceea ce este important, mai puţin negativist decît ar părea prin aparenţele vehemenţei stilistice şi ale refuzului, şi el simulat peremptoriu.
Pînă la urmă reacţia cea mai severă şi mai intransigentă este a lui Pompiliu Constantinescu. Să recunoaştem, de altminteri, că remarcile din *Nu* sunt ofensatoare în cazul criticului cunoscut pentru hneţea observaţiilor şi consecvenţa opiniilor plasate sub zodia defel oscilantă a esteticului. Sigur, psihologic vorbind, Pompiliu °nstantinescu sesizează vanitatea exacerbată a tînărului încă necunoscut. Altfel, comentariul este scris cu evidentă iritaţie: „D.

Ionescu nu este un medic literar, ci numai un biet pacient"; sau: „Egocentrismul este unitatea de măsură a acestei marionete care se dă-n spectacol"; „un fanatic al micului său eu" etc. Că suntem în prezenţa unui actor (clovn), că spectacolul este uneori strident şi că masca este intens colorată, nu încape nici o îndoială; Pompiliu Constantinescu uită, însă, că suntem, în acelaşi timp, protejaţi de convenţie şi de jocul aparenţelor, al cuvîntului şi al unor momente confesive nu fără accente de sincer patetism. In prelungirea lui I. L. Caragiale (cel din comentariile critice!), a lui Urmuz, autorul eseurilor grave şi „amuzante", „clovneşti" este dramaturgul pentru care categorii precum tragicul şi comicul, carnavalescul şi mişcarea saltimbancului se interferează sau se combină precum în arta marilor actori ai lumii...
în pomenitul *Cuvintînainte* la ediţia franceză din 1986, Eugen Ionescu afirmă, semnificativ, sensul continuităţii unor idei şi al valabilităţii lor indeniabile („în afirmaţiile cele mai profunde") Care sunt aceste afirmaţii? Ele ţin, sigur, de meditaţia şi de confesiunea moralistului *(Jurnal),* de reflecţiile consacrate actului critic şi mai ales de raporturile acestuia cu faptul literar propriu-zis. Şarja şi simularea, grimasa şi masca, badinajul şi plăcerea paradoxului şi chiar a sofismului, limpiditatea silogismului sunt evidente. Eugen Ionescu este şi un moralist pentru care ideea este rezultatul discursului socratic şi al maieuticii precum şi al cursului unei veritabile euristici. „Adevărul" rostit şi demonstrat? Mai important e jocul inteligenţei, plăcerea de a epata, de a construi prin simulare parodică, de a provoca şi ului. Azi e mai puţin important ce anume scrie în *Nu* „criticul" despre Tudor Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu. Execuţiile sunt, în cea mai mare parte a lor, nedrepte (remarcă valabilă şi pentru generaţia de critici amintită). E simptomatică chemarea unui *neojunimism critic* şi instalarea unor criterii exacte, lucide, intransigente („O severă revizuire a valorilor"). E invitaţia la luciditate critică dar şi la un relativism critic, e drept sceptic, dar mîntuit prin idee. Recitind cartea, avem să zîmbim atunci cînd e vorba de inutilitatea criticii şi de incapacitatea ei funciară de a se pronunţa despre opere (poezie, dar şi proză în egală măsură). Indiferenţa e simulată şi comentariul

izbucneşte cald, din cînd în cînd, fie că e vorba de Tudor Arghezi sau de ciclul *Domnişoara Hus* al lui Ion Barbu
Dacă e să reţinem nu doar istoria cărţii, ci şi sensurile ei prevestitoare, atunci acestea sunt concentrate asupra lui Eugen Ionescu. Un ^r/grav, înspăimîntat, urmărit de fantomele morţii-un eu vanitos şi orgolios, jucînd ostentativ rolurile şoptite strigă singuratic şi intimidat de crîncena încleştare cu destinul Plăcerea recunoscută a jocului, „neseriozitatea", demonul contrazicerilor şi al contestărilor sunt doar metamorfozele măştii. Sentimental şi patetic, trist, zgomotos şi dispus la farse, Eugen Ionescu se pregăteşte pentru experienţele viitoare ale carierei sie Sunt experienţe pregătite în spaţiul culturii noastre din anii acestei memorabile cărţi ce este şi acum *Nu.*
Ion Pillat şi natura formelor literare
Sunt convins că cercetările consacrate poeziei şi elaborării unei poetici a formelor, extrem de numeroase şi aflate în stadiul unde retorica şi poetica se asociază teoriei textului, semioticii şi pragmaticii pentru a produce descrierea funcţională a discursului liric, ignoră, fără intenţii, eseurile şi „prelegerile" lui Ion Pillat. Faptul nu poate scăpa interpretului familiarizat cu limbajele poeticii contemporane; e drept că, uneori, cercetarea românească îşi aduce aminte de călinescianul *Curs de*

poezie sau de *Universul poeziei %S.* aceluiaşi G. Călinescu. Nu lipsesc, în general, trimiterile la Vladimir Streinu. în schimb, eseul lui Ion Pillat precum şi studiile apărute în intervalul 1936-l944 sunt pomenite doar, fără ca ele să producă adevăratele surprize estetice şi intelectuale conţinute şi încărcate de referinţe plurale. *Portrete lirice* (1936), ediţie prefaţată de Virgil Nemoianu, [a]Părută în 1969 la E.L.U., include texte apărute şi în anii următori (1937-l944). Culegerea alcătuită cu o comprehensiune remarcabilă . Virgil Nemoianu invită la o lectură cu adevărat revelatoare şi [lm]Pune prin temperatura ideilor, prin sensibilitate şi receptivitate, P[n]n gustul sigur al lecturilor şi al selecţiei operate de poet.

Ion Pillat se înfăţişează în ipostaza privilegiată a poetului cunoscător, interpret şi interpretant, oricînd în măsură să verifice în actul poetic mărturia poeticii deschise şi suprem moderne a poeziei. Poate că nu e lipsit de interes (ne gîndim la cititorul care nu a traversat experienţele recomandate de poetul-interpret) să subliniem natura şi fizionomia textelor, multe alcătuite după regulile prelegerilor, ordonînd şi statuînd paradigmele poeticii moderne a poeziei. Şi ar fi să sugerăm doar una dintre feţele unui Janus rafinat şi avertizat, dacă am neglija aspectul *poeticii trăite.* Textele, anunţă autorul lor, *„mărturisesc despre poezie"*, urmînd unor modele de indiscutabilă autoritate şi care se numesc Paul Valery sau Thomas Mann!

Poetul-critic stabileşte criterii de ordin istoric, decantează „filiere", formulează definiţii - unele extrem de sigure şi de sugestive -; grupează scriitori din epoci diferite în funcţie de natura proceselor interne ale creaţiei (poezie - proză) şi readuce în prim-plan categoria exemplară a precursorilor. Corespondenţele şi asociaţiile sunt adesea uimitoare; ele vin din *experienţa trăită* a literaturii (Don Quijote şi aventurile personajelor din cărţile lui Calistrat Hogaş...). Ar fi de găsit aici, mai degrabă, un punct al intertextualităţii; el funcţionează, stabilind legături, generînd metamorfoze şi proiectînd interferenţe multiple, uimitoare şi incitante de fiecare dată. De altminteri, paginile consacrate lui Victor Hugo şi *Orientalelor* sunt cea mai convingătoare demonstraţie despre legăturile interne ale discursului şi ale limbajelor provenite din arte diferite (vezi şi eseul *Poezie şi plastică).* Artele, observa Ion Pillat, provoacă privirile cititorului („ca printr-o poartă nouă"), inaugurînd, fără să exagerăm, un mod de a citi în spaţiul istoric şi geografic al operelor *{Don Quijote).*

Ion Pillat, spuneam, citeşte, trăind intens în interiorul creaţiei. Cînd e vorba de opere fundamentale, cu urmări dintre cele mai vaste precum *Les Fleurs du mal,* asumarea perspectivei predominant diacronică este foarte personală; opera lui Baudelaire „cere imperios şi astăzi mărturia fiecăruia dintre noi". E la poet un gust declarat pentru lecturi fecunde, pentru analize ce tind să epuizeze un concept şi să argumenteze paradigma statuată iniţial tinzînd spre disciplina hermeneutului. Aşa sunt, printre altele, analizele la

Correspondences, sonetul lui Baudelaire. Să nu uităm că Ion Pillat urmăreşte fenomenul poetic (şi nu numai pe acesta) fără intermediari, acolo unde el rămîne fidel ideii că poezia este intraductibilă, citind în patru literaturi (!), că va scrie, cu informaţii erudite, despre literatura iberică, franceză, engleză, germană (mai ales!), americană, neuitînd fenomenul literar românesc văzut în legăturile şi disponibilităţile lui reale.

Paradigmele sale au în atenţie spaţiul spiritual şi geografic (o geografie a spiritului şi a timpului), destinul scriitorului şi idealul uman; ultimul intră în sistemul unor consideraţii de natură antropologică şi avem să le menţionăm doar ca atare. Eseul *Spiritul mediteranean* e concludent, deşi textul cel mai izbutit rămîne cel consacrat lui *Don Quijote.* Am recitit în ordinea unor consideraţii care implică - în regimul unor invarianţi funcţionali - eseul lui Matthew Arnold, *Cultură şi anarhie,* unde determinările „geografiei spirituale" *(Ebraism şi elenism)* statuează, categorial, idealul de frumos („pace diafană"), de asumare a dificultăţilor fiinţei de a atinge perfecţiunea.

Moralistul englez din secolul al XlX-lea intuia disocieri arhetipale defel străine poetului-eseist Ion Pillat. (vezi Matthew Arnold, *Eseuri,* Univers, 1979, p. 17l-l86).

Cultivînd definiţiile concentrate şi suprem expresive („Renaşterea a fost epopeea unei descoperiri, dar şi chiotul unei descătuşări") iar simbolismul, scrie Ion Pillat, „Orice mişcare literară nouă începe printr-o eliberare şi sfîrşeşte printr-o dogmă"), lectura poetului are drept criteriu esenţial *omul,* viziunea epocilor şi consecinţele asupra omului. De aici dichotomiile posibile (Evul Mediu / Renaşterea), glosele despre omul universal produs de Renaşterea încă din Quatrocento şi tot de aici

provin şi consideraţiile sale subtile despre epica şi pămîntul care au generat opera lui Cervantes!
Ion Pillat propune o *poetică istorică şi* observaţiile sale despre Renaştere sunt remarcabile, numai antinomiile sugerate în sfera Evului Mediu ni se par azi infirmate de cercetări.
De fapt, scriitorul nu ignoră condiţia lecturii dinamice, despre care vorbea Paul Zumthor în *încercare de poeticămedievală*(1983):
.....căci ce înseamnă o adevărată lectură dacă nu un proces în care
se află implicat atît cititorul cît şi cultura căreia îi aparţine? Proces

ce corespunde aceluia care a dus la producerea textului şi în care au fost implicaţi autorul şi universul său". Proiectînd asupra textului cultura şi istoria noastră, evităm - sigur - analogiile şi interpretările fatal simplificatoare. Punctul de vedere în lectură pare a fi bine înţeles de Ion Pillat, propunînd parcurgerea într-o altă cheie a unei epoci/opere. Sensul Renaşterii, spiritul descoperirilor; valoarea operelor (romanul) nu sunt străine Evului Mediu şi spiritul care prezidează lectura este tributar unor vechi interpretări despre un Ev Mediu strangulat de rigidităţi doctrinare.
Ion Pillat percepe literatura nuanţat şi receptiv. De la Villon la Dostoievski; de la Ronsard la Mallarme, Rimbaud şi Valery; de la Goethe la Rilke şi Ştefan George, precursorii simbolismului şi ai j liricii moderne (pure): Lautreamont şi Gerard de Nerval etc. suntl teritorii unde suntem călăuziţi în universul grandios, mai derutant şi mai generos al literaturii. Scriitorul înţelege funcţia formelor, legile şi mecanismele lor interne. Pe această comprehensiune se întemeiează discursul critic atît de deschis şi de dinamic, prinj legăturile multiple ale precursorilor cu generaţiile ce se succed. Literatura remodelează formele (Homer, Pindar etc); le facej permeabile la factori precum istoria şi „geografia spirituală"; epocile] (Evul Mediu, Renaşterea) stimulează, disociază şi produc forme (teatrul elisabetan, „misterul" medieval, sonetul lui Petrarca, *Divina, Comedie,* Boccaccio). Ion Pillat ar fi putut subscrie la remarca unui cunoscător precum Johan Huizinga în legătură cu Evul Mediu:! „într-adevăr, s-a observat că în epoca aceea (...) încolţise noul" şia „lumea a uitat cu prea multă uşurinţă că în istorie, ca şi în natură,] moartea şi naşterea merg veşnic alături". Extraordinară remarcă, ratificată parcă de natura observaţiilor lui Ion Pillat despre Doiu Quijote (vitalitate tipologică şi vitalitate narativă), despre funcţia precursoare a unor cicluri hugoliene, despre poezia pură şi despre! evoluţia prozei prin eliminarea componentului strict narativ, discursiv, descriptiv), despre algebra, muzica şi logica poeziei moderne, despre sintaxa şi gramatica textuală, amintind, pînă la un punct, de analiza cunoscută a lui Marcel Raymond din *De Jm Baudelaire la suprarealism.*
In totul, universul lecturilor lui Ion Pillat produce o poetică şi o nouă interpretare (suntem în perioada 1936-l944) a liricii care va explica registrul uluitor al poeziei româneşti.

Am recitit, în ordinea unor consideraţii care implică - în regimul unor invarianţi funcţionali - eseul lui Matthew Arnold, *Cultură şi anarhie,* unde determinările „geografiei spirituale" / *Ebraism şi elenism)* statuează, categorial, idealul de frumos („pace diafană"), de asumare a dificultăţilor fiinţei de a atinge perfecţiunea.
Moralistul englez din secolul al XlX-lea intuia disocieri arhetipale defel străine poetului-eseist Ion Pillat. (vezi Matthew Arnold, *Eseuri,* Univers, 1979, p.17l-l86)

Vocaţia criticii literare

Consecvent şi netulburat de seismele istoriei, neignorate, fireşte, şi invocate în diverse împrejurări, I. Negoiţescu nu a încetat să fie *criticul literar,* interpret al fenomenului văzut din perspectiva unei actualităţi încărcate de semnificaţii estetice. Critica prezidează actul interpretării, al celor mai incitante şi atrăgătoare corespondenţe, şi tot critica, articulată într-un sistem de principii (un sistem care evită rigiditatea şi fanatismele teoretice), a recomandat acestui împătimit cititor şansele unei istorii literare (posibile).
Vocaţia criticului a fost semnalată la vîrsta lecturilor entuziaste şi cine urmăreşte activitatea lui I. Negoiţescu, atît de intim legată de Cercul literar de la Sibiu (1943), are să descopere continuităţi şi linii directoare niciodată abandonate; dimpotrivă, ele au fost şi sunt (azi) reafirmate. De la *Scriitori moderni* (1966), unde preceptele (ne ferim de termenul „principii") sunt expuse în perspectiva unor proiecte definitorii pentru criticul atras de devenirile lăuntrice, în plan estetic, ale literaturii române (istoria literaturii e concepută nu departe de conceptul lui Jauss asupra disciplinei capabile să se

renoveze structural prin „orizonturile de ªŞteptare" ale unui cititor situat în actualitatea care re-cheamă sonurile anterioare ale creaţiei), I. Negoiţescu a continuat prin celelalte volume ce se pot citi ca elocventă demonstraţie a vocaţiei CI"iticii estetice.

Eseul *Poezia lui Eminescu* (1968) text redactat încă în 1953, cînd publicarea lui ar fi însemnat o utopie, a consolidat un diagnostic uşor previzibil: criticul refuză soluţiile comode ale interpretării (lecturii), neignorînd sugestiile unor contribuţii existente, punînd în pagină dominante aflate în substanţa creaţiei, în motivele acesteia precum şi în laboratorul situat în adîncimile postumelor. Au urmat: *însemnări critice* (1970), *Engrame* (1975), *Analize şi sinteze* (1976), volume unde sunt reunite colaborări numeroase, situate, cu aproximaţie, între 1943-l976. Pentru întîia perioadă nu sunt lipsite de semnificaţie studii ample precum *Poezia lui Bacovia (Revista Cercului literar, 1945) şi Poezia lui Macedonski (1947). Manifestul Cercului literar* formula în termeni neechivoci aderenţa la perspectiva estetică deplină a faptului artistic. Era, şi atunci, o modalitate de a replica unor directive. Dar abia mai tîrziu, afirmarea savant şi consecvent demonstrată a criteriilor esteticului va însemna un act de profundă moralitate critică.
I. Negoiţescu profesează critica, pregătind „orizonturile de aşteptare" ale unei posibile istorii literare. Iată o realitate a cercetării sale şi una dintre constantele reformulate în diferite prilejuri. Nu surprinde insistenţa comentariilor şi judecăţilor defel timorate asupra celor două modele tutelare: E. Lovinescu şi G. Călinescu. Cei doi critici sunt şi istorici literari invocaţi în virtutea unui demers critic provocat de implicaţiile re-citirii din unghi contemporan a literaturii medievale sau a celei „clasice" (moderne). Sfidarea, însă, are alte cauze. I. Negoiţescu *redescoperă literatura contemporană şi prin predecesori,* elementele şi creaţiile precursoare au funcţii active, sunt regăsite şi re-valorizate într-o lectură unde interferenţele, conjuncţiile şi interacţiunile, mai puţin constrînse de istorie, sunt termenii reali ai întreprinderii estetice. Dacă E. Lovinescu e socotit mai deschis - sub semnul receptării -experienţelor noi, moderne, în timp ce G. Călinescu, admirat altfel în termeni superlativi adesea, pare a avea sensibilitatea unui om al veacului al XlX-lea (vezi ancheta şi interviul reproduse în *Engrame),* j criticul produce analize/sinteze sub protecţia lecturii critice şi construieşte urmînd unei calităţi: moralitatea (moralismul) iniţiativei critice. G. Călinescu este „moralistul cu trainice implicaţii epice", observînd arhitectonica şi natura judecaţilor din *istoria*

literaturii române..., iar E. Lovinescu este moralistul tentat de observaţia caracterologică şi de propriul său portret. Pompiliu Constantinescu (să observăm alegerea propusă de I. Negoiţescu!) e văzut din direcţia unui etos exercitat, cum se ştie, prin rectitudinea şi gustul interpretărilor sale.
într-un text din 1947 (e vorba, desigur, de o vîrstă dispusă să se entuziasmeze), G. Călinescu este apreciat sub specia constructorului de mari compoziţii epice („Un Rabelais al criticii literare: un exemplar de Renaştere"), criticul descoperind în *Impresiiasupra literaturiispaniole vocaţia* reală a celui care edifică nu neapărat copleşit de istorie. O aserţiune din *însemnări critice* ne atrage din nou atenţia: ea explică sensul construcţiei proiectate de viitorul autor al unei istorii literare; anume, disciplina „nu poate ignora coerenţa multiplă a fenomenului spiritual", de unde şi libertatea de a stabili altfel coordonatele unei atari lucrări. *Istoria literaturii române* (vol.I a apărut la Editura „Minerva" în 1991) este expresia acestei tentaţii spre *sinteza deschisă a* unei noi istorii literare. Conexiunile şi corespondeţele sunt puse în pagină din perspectiva unei sensibilităţi moderne, deschise, receptive şi totdeauna disponibile experienţei existenţiale şi artistice propriu-zise. Un exemplu e de natură să recomande sistemul de legături şi regimul intertextualităţii implicate în lectura criticului: formula „naturalismului", coordonantă absolvită la I. Negoiţescu de truismele celor mai plicticoase istorii literare, e examinată prin I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Gib I. Mihăescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu (cine ar putea, de altminteri, contesta preferinţele ultimilor doi pentru Maupassant?), Liviu Rebreanu, prin lirica argheziană a *Florilor de mucigai,* pentru ca referinţele să includă, în jocul interacţiunilor, pe Henry Miller sau pe Celine (!).
Sumarul volumelor lui I. Negoiţescu depune mărturie pentru posibilitatea integrării, în funcţie de legile/preceptele coerenţei criteriilor, a scriitorilor analizaţi sau reluaţi în compoziţii întemeiate Pe sinteze. Ideea acestei alcătuiri ar fi, în aprecierea lui G. Călinescu, ª unui *Bildungsroman critic,* surprizînd evoluţia scriitorilor, curentelor şi personalităţilor. Cine sunt acestea din urmă? Am putea

deduce un anume mecanism interpretativ şi interogator: criticul reia texte şi opere, scritori şi momente pentru a le verifica prin

intermediul unei magistraturi elaborate în *actualitatea literaturii române.* Comparatismul e prezent în calitate de referent menit să pună în lumină modele, arhetipuri, motive, sonuri regăsite mai tîrziu sau redescoperite în momentele de început ale literaturii noastre. Incursiunile urmează, prin urmare, itinerarii situate între poli în permanentă modificare: Adrian Maniu, bunăoară, sugerează corespondenţe în poezia lui Trakl, în lirica lui Ion Vinea, Lucian Blaga, Bacovia, Sint-John Perse; proza lui V. Voiculescu trimite în urmă la N. Gane, la I. L. Caragiale şi Ion Agârbiceanu, dar şi la Dinu Nicodin sau Pavel Dan; B. Fundoianu produce referinţe în filosofia lui Kierkegaard şi a lui Heidegger; o anume stare sau o anume sugestie duce la invocarea, în apropierea lui Agârbiceanu, a lui William Faulkner; Ştefan Bănulescu, nuvelistul din *Mistreţii erau blînzişx Dropia,* îndeamnă, nu fără justificare istorică şi poetică, la raportări care invocă nuvela germană (Novalis) şi dimensiunile realismului magic.
Să spunem că I. Negoiţescu profesează critica prin erudiţie şi cultură. Afinităţi şi factori aflaţi în formaţia criticului (biblioteca sa clujeană şi, apoi, cea bucureşteană depuneau mărturie) au decis cunoaşterea literaturii germane, dar şi a celei franceze. Lectura poeziei este însoţită de referinţe aflate la Mallarme, Peguy, Michaux, T. S. Eliot, Ezra Pound, Rilke, Trakl, Paul Celan etc, în timp ce comentariile la proză sunt la curent cu Hermann Broch, Celine, Musil, Kafka, Virginia Woolf, Hermann Hesse, Ernst Junger. Or, fenomenul, semn peremptoriu al culturii profunde, savante dar totdeauna lipsite de ostentaţie (!), are perfecte analogii în spaţiul literaturii române. Ar fi de ajuns să numim cîteva analize, absolut exemplare prin adîncime, precum la *Conrad,* poemul lui D. Bolintineanu, la Ioan Slavici, Pavel Dan (miticul şi fantasticul), la j *Flori de mucigai* sau (observaţi arcul deschis al lecturilor) la romanul lui Nicolae Breban, *în absenţa stăpînilor.*
Un principiu prezidează, însă, demersurile şi iniţiativele criticii tentate de liniile unei istorii literare refractare la comoditatea judecăţilor şi devenirilor consacrate. E acela al reinterpretării *sub specia actualtăţii şi a dinamicii valorilor contemporane.* E sensul şi justificarea construcţiei critice concepute de I. Negoiţescu în deplină cunoaştere, prin re-lecturi, a textelor. Dacă nu am şti cînd

s-au edificat liniile acestei cercetări, am crede că ea a fost inspirată de patrizanii şcolii de la Konstanz. în realitate, sursa căutărilor e de aflat la E. Lovinescu, dar, mai cu seamă, la G. Călinescu. Aventura începe astfel ca într-un intinerar care caută certitudini: de la Heliade-Rădulescu şi Bolinteneanu la Macedonski, I. Pillat sau Mateiu I. Caragiale; filiaţiile lui Al. Macedonski în zonele artelor; C. Hogaş şi liniile prozei Hortensiei Papadat-Bengescu; „răsfrîngeri"-le lui Dosoftei în poezia lui I. Pillat, T. Arghezi şi V. Voiculescu; Antim Ivireanu şi magia frazei lui Mateiu Caragiale; Ion Codru-Drăguşanu şi imprevizibilele legături cu ciclul romanesc al lui C. Stere; proza lui M. Blecher şi Anton Holban, filiaţiile lor moderne şi redescoperirile unor surse etc. sunt, în cele din urmă, un spectacol deschis altor raporturi, corespondenţe şi spaţii ale intertextualităţii provocate de inteligenţa şi patima acestui critic care construieşte cu firesc şi cu voluptate o istorie vie a literaturii române. E vocaţia superioară a criticului.

Foiletonul critic şi critica de analiză

Scriitori contemporani {Editura. Dacia, 1994) reuneşte textele critice ale lui I. Negoiţescu prezentate mai întîi în spaţiile rezervate la posturile de radio străine în cadrul emisiunilor în limba română. Cronicarul îşi aminteşte şi acum de „lecturile" critice patronate de B.B.C., reascultînd vocea inconfundabilă a lui I. Negoiţescu şi percepînd mesajul generos al unui interpret pasionat de rostirea românească, de literatura scrisă în ţară sau în exil.
Personalitatea criticului este azi mai exact desemnată graţie paginilor de memorialistică adunate între copertele volumului *Straja Dragonilor* (Biblioteca Apostrof, 1994), iar *Prefaţa* lui Ion Vartic ne înlesneşte o mai exactă situare a criticului în spaţiul spiritual şi intelectual unde s-a format şi unde a devenit curînd un animator recunoscut de generaţia sa. Directiva formulată de *Cercul literar de* la Sibiu va fi urmată de criticul, încă adolescent, cînd semnează Primele comentarii critice şi e reafirmată la vîrsta deplinei maturităţi.

Straja Dragonilor precum şi fragmentele de *Jurnal - 1948* (în voi. *însemnări critice,* Editura Dacia, 1970) proclamă *analiza* şi criterii axiologice netulburate de fenomene extraliterare. Premisa estetică este consecvent aceeaşi, neoscilînd în funcţie de diverse circumstanţe paraliterare. *Analiza* - soluţia deschisă recomandărilor metodologice moderne - se conjugă, într-un proces complex şi suplu ca orizont al Bibliotecii universale, cu *sinteza* sau măcar cu tentativa de a constitui sintezele necesare pentru o literatură.*'Prefaţa* lui I. Negoiţescu la *Scriitori contemporani* (datată 28 aprilie 1992) nu renunţă la postulatele anterioare: analizele şi unele „sinteze de opere" celebrează „critica literară practicată cu toată conştiinciozitatea". Aspiraţia la o „sinteză generală", certifică proiectul istoriei literare şi primul volum din *Istoria literaturii române* (1991) este argumentul cel mai edificator. Nu altfel procedase G. Călinescu şi dialogul său epistolar cu Al. Rosetti depune mărturie. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* se alcătuise din „portrete şi sinteze critice", compunînd „o carte vie", cum mărturisea G. Călinescu în 1938 *{Corespondenţa lui G. Călinescu cu Al. Rosetti,* Editura Eminescu, 1977, p. 101).
I. Negoiţescu construieşte proiectînd prin analize şi prin regrupări de comentarii sau prin reluarea operelor unor scriitori prezenţi în sumarul volumelor anterioare. De altminteri, *Scriitori contemporani* a aflat în Dan Damaschin un redactor extrem de conştiincios, numai că ar fi fost necesare eforturi pentru datarea textelor rostite şi puse la dispoziţia Editurii, iar eventuala menţionare în „Note" finale a interesului pentru scriitorii din sumar în volumele apărute începînd cu 1966 *{Scriitori moderni)* ar fi reprezentat un foarte interesant sistem de informaţii. în perspectiva **apariţiei** celui de-al doilea volum din *Istoria literaturii române * (probabil ultimul text din cariera lui I. Negoiţescu), notele ar fi înregistrat diagrama edificiului proiectat de mult. Cîteva exemple sunt, cred, edificatoare, în ordinea înţelegerii tensiunii scrisului şi disciplinei intelectuale care prezidează opera acestui excepţional intelectual credincios Bibliotecii şi literaturii române. Exilul -textele din acest volum sunt supremul argument - nu a însemnat pentru I. Negoiţescu detaşarea de destinul scrisului românesc; „...am trăit totdeauna înăuntrul literaturii române". Comentînd la

un moment dat (p. 487-489) apariţia la Paris a unei antologii de proză românească, în traducerea lui Virgil Tănase şi a lui Marie-France Ionesco, criticul semnalează întîlnirea, în selecţie, a scriitorilor din ţară şi din exil şi ţine să precizeze: „...din punctul de vedere al literaturii române nu există nici un motiv de separaţie între scriitori pe motivul opţiunii lor geo-politice", alcătuind, ceea ce el numeşte, „o singură familie".
Dar sumarul antologiei stimulează la I. Negoiţescu alte posibile propuneri pentru antologii prezidate de criterii diferite şi variantele sunt extrem de interesante pentru fervoarea, pasiunea şi desăvîrşita cunoaştere *dinlăuntru* a întregii literaturi române. E momentul să subliniem că proiectul de istorie literară se întemeiază pe aceste lecturi fecunde, niciodată mulţumite de unghiul iniţial al lecturii şi receptării textelor. In volumul *Analize şi sinteze* (Editura Albatros, 1976) sunt recitiţi: Antim Ivireanu, Dinicu Golescu, C. Conachi, D. Bolintineanu (frecvent reluat în comentarii), C. Negruzzi, M. Săulescu, Nicolae Iorga (considerat, nu fără invocarea unor argumente solide, mare dramaturg şi prozator!), Dinu Nicodin, Urmuz, Mihail Sadoveanu, Anton Holban, Constant Tonegaru etc. Şi exemplele pot fi înmulţite. Reîntîlnirea cu literatura română este totdeauna dramatică: presupune fervoare, o anume exaltare intelectuală şi neapărat devoţiune pasionată. E ceea ce I. Negoiţescu aduce totdeauna cu sine în paginile scrise sau rostite. Iar cele şase variante de antologii sunt şi ele elocvente pentru *actualitatea lecturilor* critice, cronicarul avînd să demonstreze tensiunea lecturilor, mobilitatea privirilor şi perspectivelor adoptate. Atît de impresionantă e reprezentarea literaturii ca orizont şi fervoarea interpretativă, încît ai impresia că I. Negoiţescu a pregătit în mod special variante pentru antologii, unde V. Alecsandri şi Mateiu I. Caragiale, Ovidiu Constantinescu şi Ion Agârbiceanu, Ion D. Sîrbu Şi Sorin Titel etc. se întîlnesc într-o veritabilă panoramă a prozei nuvelistice româneşti...
Se înţelege că I. Negoiţescu *refuză* lecturile comode, anchilozate, „consacrate şi comode". Lectura din *Poezia lui Eminescu* (eseu scris încă în 1953 şi publicat abia în 1968) este Pusă în cheia „plutonicului" descoperit în postumele poetului şi în sistemul uimitor de referinţe comparatiste. *Romanul epistolar*

(1978) şi fragmentele de jurnal-memorii ne pun în faţa unui critic format la şcoala lecturilor fundamentale, impresionante şi deschise celor mai diverse direcţii ale literaturii universale. Lecturile

filosofice, reluate şi reinterpretate; recursul la marii romantici sau la poezia expresionistă germană; cunoaşterea literaturii secolului XX dau scrisului lui I. Negoitescu emblema heraldică a culturii mari. Analizele sale se revendică de la examenul stilistic al discursului (a-i privi pe scriitori „prin prismele stilistice de care ţin") iar ideea că critica reclamă noi metode, avînd să se inoveze, este mereu subliniată în volumul *Scriitori contemporani.* Frecventarea şcolii formale ruse; profesarea tematismului (vezi comentariile la Paul Celan) şi adoptarea unui discurs critic în măsură să pună un diagnostic exact pot fi remarcate în paginile j volumului. Elogiindu-l pe Pompiliu Constantinescu pentru siguranţa] judecăţilor, I. Negoitescu se înscrie în familia criticilor cu o formaţie] şi o sensibilitate în totul remarcabile şi exemplare: „... deoarece a diagnostica - scrie I. Negoitescu - este în critică inevitabil şi respectabil; nu-şi datorează Pompiliu Constantinescu renumele, în critica dintre cele două războaie, cunoscutei lui calităţi de diagnos- j
tician?".

Care ar fi formula critică profesată de I. Negoitescu? în primul j rînd, ea refuză fanatismul metodei sau absolutizarea criteriilor în numele principiilor de *analiză* şi de *sinteză,* adică de evaluare în virtutea unor precepte estetice ferme, valorizatoare, şi de ordonare j în spaţiul sintezelor structurate în funcţie de axiologia afirmată, j Supralicitarea metodei (pentru I. Negoitescu, ea ar fi situată **înl** zona unor „metode pozitiviste", aşadar, ştiinţifice cu orice preţ) este serios amendată, încît invocarea lui Hermann Hesse, care deplînge „cantitatea uriaşă de ştiinţă literară revărsată peste opera lui Kafka", are semnificaţia unui avertisment: redundanţa poate „întuneca înţelegerea reală a scrierilor lui" sau să descurajeze cititorul fără orgolii „teoretizante"...

I. Negoitescu este adeptul echilibrului, ştiind că adesea instrumentele critice, impresionante ca metodă şi rigoare, pot fi paralizate de operă, de textul care invită la o lectură luminată dl plăcere şi înţelegere, de sensibilitate şi intuiţie. Sigur, I. Negoitescu se situează printre cei care aleg calea unei „metodologi[1]

diferenţiate", cum o numeşte încă în *Engrame,* volumul apărut la Editura Albatros în 1975, metodologie ostilă, evident, unor abordări anacronice. De aceea, analiza sa se defineşte ca cercetare disociativă a structurilor, iar principiul relecturii, evident descins din teoriile consacrate polisemantismului textului, naturii sale deschise, este subliniat încă din *Scriitori moderni (1966).* Lectura „retrospectivă", cum o vor numi teoreticieni precum Jean Ricardou, lectura întreprinsă din perspectiva contemporaneităţii şi menită să readucă în planul actualităţii trecutul literar în conexiuni dinamice şi vii, e formulată la data apariţiei primului său volum. Clasicii sunt citiţi „din unghiul sensibilităţii noastre, moderne"; e un mod de a reabilita textele trecutului intrate în zonele reci ale istoriei literare universitare, academizate. D. Bolintineanu sau Duiliu Zamfirescu -propunea atunci criticul - pot fi citiţi din perspectiva operei lui Lucian Blaga sau Ion Barbu, Mallarme sau Ştefan George.

Lecturile lui I. Negoitescu sunt totdeauna incitante prin referinţele comparatiste adesea uimitoare, inedite şi generatoare de noi ipoteze interpretative. Să dăm cîteva exemple din ultimul său volum: Vica din romanul Gabrielei Adameşteanu şi Mara lui Ioan Slavici; Ivona şi lumea operei Hortenasiei Papadat-Bengescu; Ştefan Agopian şi autorul celebrei *Histoire amoureuse de Gaules* (Bussy-Rabutin); proza lui Ştefan Bănulescu şi magia prozei latino-americane; anacronismul istoric în romanul lui Pavel Chihaia, *Blocada,* şi trimiteri argumentate la Dino Buzzati, Kafka, Ernst Junger etc. Biblioteca borgesiană a lui I. Negoitescu invită nu doar ia reflecţii. Ea produce, pentru cititorul de azi şi pentru criticul de profesie, acel sentiment profund al formaţiei şi orizonturilor intelectuale ale criticului exemplar.

. Spectacolul erudiţiei, defel fastidioase, este ilustrat elocvent «i comentariul elogios la *Dicţionarulpersonajelor lui Dostoievski* aatorat lui Valeriu Cristea. Trimiterile propuse de I. Negoitescu ^erdiaev, Martin Buber, Walter Benjamin, Karl Barth, A. Gide, J>waid Spengler etc.) sunt de-a dreptul fascinante şi celebrează cu adevărat imaginea omului de cultură.

anali *On con*^*mporani* ilustrează, cum spuneam, calităţile mental ?1 VoCaţia smtezei în Perspectiva proiectului său fundaşi- istoria literaturii române. Analiza primează şi remarcile

au în vedere, în primul rînd, proprietăţile discursului. Fie că e vorba de discursul bazat pe stilul indirect liber (Gabriela Adameşteanu), fie că e vorba de atmosfera din romanul lui Ştefan Agopian, de

„imnele" lui Ioan Alexandru („adevărat *mussee Grevin* al istoriei naţionale..."), de natura personajelor simbolice din *Cartea de la Metopolis* a lui Ştefan Bănulescu etc, criticul sesizează seismele discursului şi „diagnosticul" este exact, sever, sau, dimpotrivă, elogios. Scriitura grosolană a lui Nicolae Breban; realismul sesizant al lui Augustin Buzura; poezia cerebrală a lui Mircea Cărtărescu; scrisul remarcabil al lui Ovidiu Constantinescu; „intensitatea lirismului" din poezia Ilenei Mălăncioiu; imaginaţia lui Fănuş Neagu; opera remarcabilă a lui Radu Petrescu; inegalităţile prozei lui Marin Preda şi elogiul fără rezerve la adresa primului volum din *Moromeţii* etc. sunt file din *istoria vie* a literaturii şi, mai cu seamă, din istoria fascinantă şi pasionantă a istoriei criticii literare româneşti. E oare posibil un act mai presus de acesta? îl datorăm lui I. Negoiţescu, fiinţa care a trăit pînă în ultimele clipe în spaţiul etern al literaturii şi al **Cărţii.**

Conceptele poeticii moderne

Reîntîlnirea cu scrisul Ioanei Em. Petrescu depăşeşte net - în mod firesc şi dincolo de contextul emoţional generat de paginile 1 cercetătorului şi interpretului bine cunoscut - condiţia superioară I a *ceremonialului cărţii.* în cazul Ioanei Em. Petrescu, celebrarea! cârtii e sinonimă cu *actul de lectură-interpretare* cu provocarea! *analizeiproinnde* şi fecunde, cu meditaţia destinată recreării lumilor operelor. Cartea reeditată acum sub titlul proiectat iniţial de autoare, *Mihai Eminescu - poet tragic (Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,* Ed. Minerva, 1978, col. Universi-tas), formulează un mesaj de-a dreptul programatic atît pentru orizonturile eminescologiei în general, cît şi pentru atitudinea, exact definită, a interpretului care se revendică de la proiectele *poeticii*

moderne (Mihail Eminescu - poet tragic apare în colecţia „Eminesciana" a Editurii „Junimea").

E vorba de o lucrare esenţială, dominată şi prezidată de meditaţia deschisă spre cele mai importante izvoare ale cunoaşterii şi formelor cercetării literare, emblematic stimulate de filosofia secolului nostru. *Jocul inteligenţei ŞL* mobilitatea extraordinară a conceptelor convocate să participe la lectură se întîlnesc în spaţiul neliniştit al poeziei şi prozei eminesciene sub semnul cunoaşterii treptelor gîndirii şi spiritualităţii universale, al unor sugestii îndepărtate în timp şi în „geografia" spirituală a lumii. Avem din nou sentimentul că se împlineşte - testamentar - proiectul elaborat de D. Popovici, proiect reintegrat în coordonatele sale principale în interiorul luminos şi savant al poeticii textului literar.

Cursurile profesorului Dumitru Popovici, predate la Facultatea de Litere a Universităţii din Cluj: *Eminescu în critica şi istoria literară română,* 1946-l947, şi *Poezia lui Mihai Eminescu,* 1947-l948; cel de-al doilea a fost editat, graţie Ioanei Em. Petrescu, în 1969; seria *Studii literare* reuneşte opera de istoric literar a lui Dumitru Popovici, iar îngrijirea ediţiei aparţine Ioanei Em. Petrescu. *Notele* redactate de ea sunt absolut impresionante. Ar fi de ajuns să menţionăm ultimele două volume V-VI), care transcriu *Poezia lui Mihai Eminescu,* Dacia, 1988, *Eminescu în critica şi istoria literară română,* Dacia, 1989, pentru a realiza valoarea şi proporţiile „Notelor" concepute ca *text-interpretare,* complementare textelor lui D. Popovici şi construind - în noi dimensiuni - lectura operei eminesciene şi a cercetărilor consacrate poetului.

Mesajul testamentar este respectat şi fidelitatea urmaşului la Catedră poate fi regăsită încă din studiul *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Ed. „Dacia", 1974 (Vezi cap. II din *Literatura română în epoca „Luminilor",* cursul lui D. Popovici şi, mai apoi, cartea apărută în 1945 în versiune franceză, capitol intitulat *„în căutarea, epopeii).* Mihai Eminescu, însă, e prezent, luminînd interpretările Ioanei Em. Petrescu şi în *Configuraţii,* Ed. Dacia, 1981 şi, mai cu seamă, *va. Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti,* Ed. Dacia, 1989. iniţiativele poeziei româneşti din secolul al XlX-lea (a se vedea Paginile despre D. Bolintineanu din *Configuraţii);* invarianţii Wosofici şi de poetică modernă (Gaston Bachelard, Matila Ghyka,

Stephane Lupasco, Pius Servien, Heisenberg, Jacques Derrida, logica lui Anton Dumitriu dar şi sugestiile lui Oskar Walzel) sunt un *corpus* de unde *poetica* cercetătoarei preia elementele arhitectonice necesare, şi spectacolul reflecţiei, al lecturii, analizei şi interpretării este cu adevărat exemplar. (Nu e oare semnificativ faptul că în 1939, într-o Lecţie de deschidere pronunţată la Facultatea de Litere din Cluj, D. Popovici vorbea despre natura procesului „de analiză şi de

interpretare", întemeiat pe un program teoretic; sunt principii expuse mai apoi în lecţie şi ele nu ignorează „filozofia structurală germană", lucrarea abia apărută atunci a lui Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung,* lucrare ce ambiţiona să prezinte - suntem în 1939 - un sistem cuprinzînd metode de lectură pentru o „ştiinţă a literaturii"?; vezi D. Popovici, *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental,* în voi. *Idealul universităţii moderne,* Fundaţia Culturală Română, 1994, „Centrul de studii transilvane").

Scriind despre literatura medievală românească examinînd într-o perspectivă deschisă opera lui I. Heliade-Rădulescu şi a lui D. Bolintineanu, Ioana Em. Petrescu recompune interpretînd în perspectivă dublă: sincronică şi diacronică. Ea reciteşte poezia românească modernă, surprinde tonurile ei noi; analizează uimitoarea proză a lui Al. Macedonski, poezia lui Tudor Arghezi (avem să observăm locul, perfect legitimat, al marii creaţii argheziene!) a lui Lucian Blaga, pentru ca să se aplece cu o dragoste unică asupra operei lui Nichita Stănescu.

Cercetătoarea a configurat o poetică anunţată şi formulată astfel, încă în 1981, în volumul *Configuraţii:* „Fragmentele critice dina cest volum sunt (...) încercări de a aborda textul (teoretic sau literar) din perspectiva acelui nivel configurativ (sau a acelei tehnici de utilizare a materialului), care ar putea explica, totuşi, *logica interioară a operelor* discutate..." (s.n. LV.).

Dar mai presus de atari lecturi, Mihai Eminescu este prezent în aplecarea sa asupra poeticii ivite din *Logosul* şi din *figuraţi poetică* ale versului observat în devenirile şi procesele lui, de la momentul *începuturilor,* al arhetipurilor, şi pînă la experienţa aproape singulară a lui Nichita Stănescu. E momentul, poate, de aminti o lucrare apărută postum. E vorba de cartea Ioanei Em-
Petrescu apărută în 1993 la „Cartea Românească", *Ion Barbu şi poetica postmodernismului,* unde conceptele poeticului şi ale poeticii, implicit şi explicit, sunt reedificate sub emblema gîndirii ştiinţifice şi filosofice, ultima „contaminată" ea însăşi de iniţiativele si directivele ştiinţelor. Mutaţiile, sublinia Ioana Em. Petrescu, au generat un nou „model" pentru gîndirea contemporană şi, firesc, o nouă *epistemologie* ce se regăseşte în cercetarea literară, unde seismele gîndirii precursoare (Nietzsche bunăoară) precum şi cele provocate de experienţele limbajului poetic (Mallarme) sunt de natură să anunţe viziuni noi şi linii tulburate în comunicarea poetică, încă în lucrarea din 1978 (acum reeditată), directivele ştiinţelor şi conjuncţiile revelate prin filosofie sunt puse în serviciul deplinei argumentări a căilor noi din proiectele poeticii şi cercetării literare în general (inclusiv în istoria literaturii sau în studiul comparat al literaturii). Consecinţele geometriei neeuclidiene, ale teoriei relativităţii şi, îndeosebi, ale mecanicii cuantice sunt evidenţiate de mutaţii cu adevărat ample şi, adesea, radicale prin consecinţele lor (James Joyce, Thomas Mann, T.S. Eliot sau, la noi, Ion Barbu). Incursiunile în „poetica" postmodernismului, văzută echilibrat şi fără fantasmele puse în discuţie uneori, inclusiv în critica românească orbită de „tentaţiile" inculturii, apar ca o consecinţă a modelelor desemnate în prealabil (tentativa - arată Ioana Em. Petrescu - de a reface unitatea, pierdută, a subiectului; redînd individualului demnitatea categorială").

Ioana Em. Petrescu, perfect informată în poetica modernă (vezi studiile despre Jacques Derrida, despre natura „deconstructivis-mului" acestuia sau despre Murray Krieger, în voi. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu,* Ed. Dacia, 1991), construieşte, se cuvine subliniat, în virtutea preceptelor filosofiei ştiinţelor, dialecticii acestora - o filosofie care îşi difuzează categoriile în spaţii ce nu sunt străine poeticii (vezi *Noul spirit ştiinţificei Filosofia lui nu,* în baston Bachelard, *Dialectica spiritului ştiinţific modern,* I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986), iar recursul la categoriile *l* aŞoreice, la dialogurile lui Platon sau la conceptele kantianismului " !-/• rmen" unei poetici pe care o definim drept *geometrism al* lr]*i,* perfectă elaborare a sistemului şi a criteriilor pentru
Stephane Lupasco, Pius Servien, Heisenberg, Jacques Derrida, logica lui Anton Dumitriu dar şi sugestiile lui Oskar Walzel) sunt un *corpus* de unde *poetica* cercetătoarei preia elementele arhitectonice necesare, şi spectacolul reflecţiei, al lecturii, analizei şi interpretării este cu adevărat exemplar. (Nu e oare semnificativ faptul că în 1939, într-o Lecţie de deschidere pronunţată la Facultatea de Litere din Cluj, D. Popovici vorbea despre natura procesului „de analiză şi de
interpretare", întemeiat pe un program teoretic; sunt principii expuse mai apoi în lecţie şi ele nu ignorează „filozofia structurală germană", lucrarea abia apărută i atunci a lui Julius Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung,* lucrare ce ambiţiona să prezinte - suntem în 1939 - un sistem cuprinzînd metode de lectură pentru o „ştiinţă a literaturii"?; vezi D. Popovici, *Tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental,* în voi. *Idealul universităţii moderne,* Fundaţia Culturală Română, 1994, 1 „Centrul de studii transilvane").

Scriind despre literatura medievală românească examinînd într-o perspectivă deschisă opera lui I. Heliade-Rădulescu şi a lui D. Bolintineanu, Ioana Em. Petrescu recompune interpretînd în perspectivă dublă: sincronică şi diacronică. Ea reciteşte poezia românească modernă, surprinde tonurile ei noi; analizează j uimitoarea proză a lui Al. Macedonski, poezia lui Tudor Arghezi (avem să observăm locul, perfect legitimat, al marii creaţii argheziene!) a lui Lucian Blaga, pentru ca să se aplece cu o dragoste unică asupra operei lui Nichita Stănescu.
Cercetătoarea a configurat o poetică anunţată şi formulată astfel, încă în 1981, în volumul *Configuraţii:* „Fragmentele critice dina cest volum sunt (...) încercări de a aborda textul (teoretic sau literar) din perspectiva acelui nivel configurativ (sau a acelei tehnici de utilizare a materialului), care ar putea explica, totuşi, *logica interioară a operelor* discutate..." (s.n. LV.).
Dar mai presus de atari lecturi, Mihai Eminescu este prezent în aplecarea sa asupra poeticii ivite din *Logosul* şi din *figuraţia poetică* ale versului observat în devenirile şi procesele lui, de la momentul *începuturilor,* al arhetipurilor, şi pînă la experienţa aproape singulară a lui Nichita Stănescu. E momentul, poate, de a aminti o lucrare apărută postum. E vorba de cartea Ioanei Efl[1-]

petrescu apărută în 1993 la „Cartea Românească", *Ion Barbu şi poetica postmodernismului,* unde conceptele poeticului şi ale poeticii, implicit şi explicit, sunt reedificate sub emblema gîndirii ştiinţifice şi filosofice, ultima „contaminată" ea însăşi de iniţiativele si directivele ştiinţelor. Mutaţiile, sublinia Ioana Em. Petrescu, au generat un nou „model" pentru gîndirea contemporană şi, firesc, o nouă *epistemologie* ce se regăseşte în cercetarea literară, unde seismele gîndirii precursoare (Nietzsche bunăoară) precum şi cele provocate de experienţele limbajului poetic (Mallarme) sunt de natură să anunţe viziuni noi şi linii tulburate în comunicarea poetică, încă în lucrarea din 1978 (acum reeditată), directivele ştiinţelor şi conjuncţiile revelate prin filosofie sunt puse în serviciul deplinei argumentări a căilor noi din proiectele poeticii şi cercetării literare în general (inclusiv în istoria literaturii sau în studiul comparat al literaturii). Consecinţele geometriei neeuclidiene, ale teoriei relativităţii şi, îndeosebi, ale mecanicii cuantice sunt evidenţiate de mutaţii cu adevărat ample şi, adesea, radicale prin consecinţele lor (James Joyce, Thomas Mann, T.S. Eliot sau, la noi, Ion Barbu). Incursiunile în „poetica" postmodernismului, văzută echilibrat şi fără fantasmele puse în discuţie uneori, inclusiv în critica românească orbită de „tentaţiile" inculturii, apar ca o consecinţă a modelelor desemnate în prealabil (tentativa - arată Ioana Em. Petrescu - de a reface unitatea, pierdută, a subiectului; redînd individualului demnitatea categorială").
Ioana Em. Petrescu, perfect informată în poetica modernă (vezi studiile despre Jacques Derrida, despre natura „deconstructivis-mului" acestuia sau despre Murray Krieger, în voi. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu,* Ed. Dacia, 1991), construieşte, se cuvine subliniat, în virtutea preceptelor filosofiei ştiinţelor, dialecticii acestora - o filosofie care îşi difuzează categoriile în spaţii ce nu sunt străine poeticii (vezi *Noulspirit ştiinţific*şi *Filosofia lui nu,* în ^aston Bachelard, *Dialectica spiritului ştiinţific modern,* I, Editura ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986), iar recursul la categoriile Pitagoreice, la dialogurile lui Platon sau la conceptele kantianismului era termenii unei poetici pe care o definim drept *geometrism al '* [lrj]*J,* perfectă elaborare a sistemului şi a criteriilor pentru

cosmologia nu doar a operei eminesciene, ci şi pentru edificarea universurilor poeticii şi ale lecturilor.
Să revenim la cartea reeditată la „Junimea". Ioana Em. Petrescu citeşte în virtutea unor *izvoare* revelatoare pentru universurile poeziei: cosmosul antic, categoriile spaţiu-timp, principiile unei geometrii concentrate asupra centrului lumii *(axis mundi),* asupra reprezentărilor cosmice din marea poezie a lumii. Spaţiul poetic eminescian e astfel străjuit de marile idei ale lumii, metamorfozate în metafizica eminesciană a cosmosului, în mistuitoarea sa ontologie, în privirea poetului asupra istoriei şi asupra magiei *Logosului,* avînd a pune în lumină miturile, - fascinantele mituri
ale creaţiei lui Eminescu.
Analizele, de un relief aparte, precum cele prilejuite de poemul > dramatic *Mureşanu,* de poezii ca *Sara pe deal, Memento mori, Privesc oraşul furnicar ş\,* în cele din urmă, *Odă în* metru antic au nu doar exemplaritatea ratificării şi valorizării criteriilor şi metodelor pomenite înainte, ci, mai presus de profunzimea j interpretării, înlesnesc privirea spre laboratorul eminescian, explorat în diverse direcţii (şi lecturi) de G. Călinescu, D. Popovici, Tudor Vianu, Edgar Papu, I. Negoiţescu, C. Noica etc.

Poetica invocată de Ioana Em. Petrescu nu e străină de discursul critic diversificat prin studiile semnate de Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, I. Lotman, Roman Jakobson, D. Caracostea şi Carlos Bousofio, iar incursiunile cercetătoarei, nu doar în spaţiul generat de poezia eminesciană, tind spre *o poetică a „figurativului" şi,* prin deveniri succesive ale creaţiei şi comunicării poeziei, spre o *poetică a „nonfigurativului',* ambele ipostaze aflînd explicaţii şi motivări în universul autotelic al creaţiei propriu-zise.

Reeditarea textului consacrat poeziei eminesciene, spuneam la început, declanşează, inevitabil, mişcarea firească a unor amintiri cu indelebile „icoane"; Ioana Em. Petrescu şi lecţia despre *0d&*> cursurile unde dascălul se realiza integral în comunicare. Scriind despre ea (vezi *Conceptele istoriei literare şi fascinaţia textului,"*® voi. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu,* Dacia, 1989 şi în ***Studii** Universitatis*$_h$ XXXV, 1990, nr. 3-4), am de fiecare dată sentimentul regăsirii unor semne tot atît de vii şi de tulburătoare precufl" prezenţa ei în atmosfera unică a Catedrei. Cei care au urmat

Orizonturile criticii hermeneuti ce

Debutînd editorial în 1976 cu un volum unde termenul de *lectură* recomandă, fără ostentaţie, directiva textuală, încrederea în preeminenţa textului în raporturile acestuia cu lectorul, Marian Papahagi afirmă un punct de vedere argumentat prin lecturi temeinice şi prin formaţie declarat filologică. *Exerciţii de lectură* inaugurează o carieră remarcabilă; publicistica devine, cu puţine şi nesemnificative excepţii, cercetare critică şi asumare a unei perspective interpretative prezidate de text şi de examenul său hermeneutic. Reţinem, din acest prin volum, interesul pentru marea poezie românească: Tudor Arghezi, Ion Barbu, asupra căruia va reveni în alte numeroase eseuri, Ion Vinea, G. Bacovia. Totodată, Marian Papahagi atrage atenţia asupra proiectelor sale ce încep a fi confirmate prin studiu şi prin opţiune intelectuală solidă. E vorba de literaturile italiană şi portugheză, de eseul şi stilistica iberică. Volumul următor *Eros şi utopie* (1980) prilejuieşte întîlnirea cu eseurile consacrate lui Mateiu I. Caragiale, text excelent ca ectură şi sugestii interpretative, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu [c]- Un studiu convingător pentru premisele sale intertextuale [a] izează *Cezara,* atrăgînd atenţia asupra resurselor interpreta-ale tematismului şi ale cercetării textuale riguroase, singura [n]esubstituit. Discursul critic cîştigă în intensitate în cel de-al

în labirintul lecturii

treilea volum intitulat *Critica de atelier {1983).* Paradigmele invocă numele lui Paul Ricoeur, al lui Gadamer şi, fireşte, al lui Roland Barthes, avînd acum referinţele necesare pentru configurarea mai exactă a postulatelor lecturii hermeneutice, întemeiate pe relaţia text - interpret, ultimul menit să formuleze conceptele lecturii intertextuale, în varianta argumentată de Michael Riffaterre în *Producerea textului* (1979); anume, o lectură - singura valabilă, crede autorul cărţii apărute la Paris în 1979 - sprijinită de codurile intertextualităţii necesare, pentru a pune în lumină sistemul referenţial al operelor analizate. *Intelectualitate şi poezie* (1985) conjugă disponibilităţile cercetătorului, filolog şi hermeneut în ipostaze privilegiate, examinînd poezia medievală italiană cu o stăpînire impresionantă de informaţii, referinţe critice şi aprofundări filologice. Cartea ne aminteşte prin mobilitate intelectuală de eseurile lui Paul Zumthor sau de studiile unui j romanist precum Hans-Robert Jauss.

A urmat, în 1990, *Cumpănă şi semn,* iar apoi, în Editura j Institutului European din Iaşi, apare volumul *Faţa şi reversul (1993),* ! ce reuneşte articole, unele ocazionale, eseuri, cîteva studii şi foste prefeţe precum şi analize de texte poetice, ultimele remarcabile ca integrare a operelor în sfera lecturii textuale concepute ca o posibilă şi distinctă convergenţă de soluţii analitice. Volumul reafirmă constantele criticului Marian Papahagi: lecturi în actualitatea literară românească, exegeze interpretative consacrate unor lucrări prin excelenţă teoretice, de ideologie literară sau de estetică generală, precum şi comentarii la operele unor mari scriitori italieni, spanioli şi portughezi. Marian Papahagi îşi reconfirmă, la acest capitol, formaţia de romanist, nerefuzînd soliditatea criteriilor filologice şi reîntîlnindu-se cu scriitori preferaţi, dintre care, unii, în versiunea sa românească. Textele volumului sunt datate şi avem să reţinem intervenţii în publicistică sau în viaţa editorială dintre anii 1979-l990. Nedreapta şi neaşteptata sa plecare dintre noi ne îngăduie să amintim - printre alte inepuizabile proiecte - pe acela al traducerii *Divinei Comedii* danteşti. De altfel, volumul editat de „Apostrof" în memoria acestui efervescent şi neobosit erudit este elocvent pentru un portret indelebil şi tulburător.

Un amplu excurs în lucrările lui Liviu Rusu e urmat de comentariile pertinente şi ascuţite la teoria şi poetica lui Dâmaso Alonso. Să fixăm cîteva elemente reunite, în diverse alte prilejuri, în paradigma interpretativă adoptată de Marian Papahagi: *analiza textuală,* bazată pe un sistem de referinţe multiplu şi de concepte stilistice venite dinspre Auerbach şi Leo Spitzer, este pusă în pagină ca soluţie viabilă, disociativă şi nuanţată, după cum categoriile de formă „internă" şi „externă" sunt reţinute pentru funcţionalitatea lor în abordarea textului literar. Prefaţa scrisă de Marian Papahagi la volumul lui Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii,* apărut în traducerea românească a autorului prefeţei la Editura „Univers" în 1977, este republicată acum în *Faţa şi reversul şi* are darul, cred, de a situa mai precis opţiuni şi atitudini confirmate în analizele criticului român, atras de fenomenologia esteticianului italian, pentru care textul-operă este un organism cu viaţă proprie, asumabil într-o hermeneutică întemeiată pe primatul formei, al formativităţii şi al intenţionalităţii, termeni propuşi de Luigi Pareyson.
Marian Papahagi, să reamintim, este un critic adesea angajat în dezbaterile literare româneşti şi printre eseurile sale ne atrage atenţia *Hermeneutica tăcerii,* textul care inaugurează culegerea apărută în 1993. Ideea e că tăcerea, punerea în paranteză, obscurizarea deliberată a unui capitol, a unei opere sau a unui scriitor, ocultarea, eludarea şi, mai cu seamă, *absenţa,* prin regia savantă a tăcerilor, e de natură să sugereze starea unei literaturi, climatul şi condiţia ei de a fi. Conotaţiile nu sunt puţine şi Marian Papahagi pune în pagină cîteva: strategii marginalizante precum în cazul lui Radu Petrescu (cronicarul care semnează aceste file despre Marian Papahagi îşi aminteşte că în 1974, redactînd studiul Şi pregătind antologia romanului românesc contemporan, era printre primii care punea în circulaţie largă fragmente din *Matei Iliescu;* ignorarea lui Lucian Blaga, G. Călinescu, Gheorghe Brătianu etc. O veritabilă *hermeneutică a tăcerii^* subliniază Marian "apahagi, a dat spaţiului spiritual românesc un sentiment grav al irustrării şi mă gîndesc o dată cu autorul eseului la tăcerile polare, [In]gheţate, încremenite şi populate de impostură din anii '50 şi de "lai tîrziu.

Interesant e de remarcat faptul că strategia e prezentă în aşa-zisele ediţii selective, în antologiile literare, în croşetările devenite o practică de-a dreptul curentă. Perioadă revolută mai tîrziu, experienţa tăcerilor n-a încetat şi mă gîndesc acum la sursele cercetărilor de poetică, de teorie literară, semiotică şi teorie a efectului, unde absenţele au fost şi mai numeroase.
Spuneam că Marian Papahagi profesează filologia ca atitudine şi - e de precizat - ca principiu etic, atît de important pentru deontologia cercetării specialistului ce tinde spre hermeneutica textului literar. *Filologia* e disciplină şi condiţie intelectuală superioară, exigentă, proclamînd textul, lecţiunea exactă şi acribia reexaminării variantelor, schiţelor, notelor etc. Mi se pare astfel reprezentativ şi edificator pentru formaţia criticului hermeneut eseul *Pentru o fenomenologie a „rescrierii".* Modelul iniţial pare a fi, după afirmaţia criticului, filologul italian Gianfranco Contini şi şcoala acestuia, consacrată studiului variantelor. De fapt, Marian Papahagi pune în discuţie problemele poieticii în sensul formulat de Paul Valery, adică de disciplină care dă socoteală asupra actului • „producerii" dar şi în sensul psihologiei creaţiei şi al cercetărilor \ destinate punerii în lumină a *transtextualităp'im* accepţie genett-iană. **Ideea** *arhitextului,* aşa cum fusese formulată încă în 1979 de către Gerard Genette în *Introducere în arhitext,* asocierea mecanismelor intertextuale şi paratextuale sunt de natură să lumineze demersul bazat pe „rescriere" examinată de Marian Papahagi la un scriitor precum Ion Barbu, adesea analizat în volumele anterioare.
Bun cunoscător al poeziei, cercetată din unghiuri diferite prin creaţia lui Ion Barbu, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Nichita Stănescu etc, Marian Papahagi apelează la criterii deschise de analiză sau de grupare a fenomenului în sinteze concentrate. Un text remarcabil pentru orizontul său intertextual şi tematologic este *„Marea"în poezie.* Aparent, excursul ar înclina spre lucrarea didacticistă; în realitate, criticul declanşează un sistem referenţial vast, incitant, situat sub specia esteticului şi a interferenţelor intertextuale. Acţiunea modelelor; crearea unei sensibilităţi şi a unei percepţiţ distincte în relaţia poet - receptor sunt puse în cheia comparatismulu[1] fertil. Ar fi de subliniat că descoperirea mării, ca motiv al literaturii, nu e străină de revoluţia provocată de Renaştere şi de aventur*

marilor călătorii inaugurate sub semnul cunoaşterii, al temerităţii navigatorilor şi al simbolurilor călătoriei.
Incursiunea convoacă poezia eminesciană şi motivul neptunic; simbolismul în versiunea lui D. Anghel, D. Iacobescu, Tudor Arghezi, Ion Vinea şi Nichita Stănescu, pentru a configura sonurile creaţiei.
Dacă volumul *Intelectualitate şi poezie* reprezintă, în cazul lui Marian Papahagi, studiul savant şi erudit, însoţit de aparatul critic menit să ratifice cercetarea laborioasă *Faţa şireversulne* îngăduie să reconfirmăm înclinaţia spre eseu sau spre studiul ratificat prin numărul şi legitimitatea referinţelor critice, prin calitatea notelor şi, adesea, prin acurateţea traducerilor din lirica italiană şi portugheză. Cunoaşterea literaturilor romanice e vădită de siguranţa corespondenţelor şi de profesarea unui comparatism defel ostentativ. în schimb, lectura critică îşi asigură informaţia pentru a propune interpretări personale, puse în legătură cu receptivitatea cititorului format la şcoala literaturii române. Un excelent studiu este, fără îndoială, *Poeţii din Novecento şi Leopardi.* Autorul celebrelor *Cînturi,* oferite cititorului nostru în traducerea memorabilă a Etei Boeriu încă din 1981, este recitit de Marian Papahagi din perspectiva a ceea ce criticul numeşte: „urmele leopardiene identificabile în poezia italiană modernă". Istoriografia literară, poetica şi codul intertextual sunt de natură să urmărească difuziunea poeziei leopardiene, a atitudinii lirice promovate de un poet al lirismului pur, suprem, precursor al sonurilor poeziei italiene a secolului XX reprezentate de Montale, Ungaretti, Saba.
Aminteam de însemnătatea acordată de critic textului literar,
depoziţiei acestuia, proclamat termen central al relaţiei cu
interpretul ce năzuieşte spre o abordare hermeneutică. Nu
epuizarea textului, ci înţelegerea lui ca mecanism de elaborare, ca
univers suficient sieşi, dînd socoteala despre dimensiunea actului
creator, interesează în demersul preferat de critic. Volumul *Faţa şi*
*reversui*include cîteva analize demne de semnalat pentru formula
uoptată. Pare să domine analiza poeziei şi menţionăm textele
onsacrate lui Guido Gozzano, poet al universurilor crepusculare,
Precum şi lui Montale. Lectura poeziei celui mai mare poet italian,
[1] °Pmia lui Marian Papahagi, atinge punctul cel mai înalt în cazul

interpretării *Elegiei la Pico Farnese,* text supus unei analize erudite (motive, orizont intertextual etc.) interesate de sursele poeziei, de simbolurile şi dimensiunea mitică a verbului poetic. Spectacolul analitic e semnificativ, Marian Papahagi punînd în mişcare surse filosofice, precum G. Bachelard, şi decantînd motivul pus în pagină de poet: epifania iubitei angelice, divinaţia, spaţiul liric.
în termeni similari e examinată poezia lui Fernando Pessoa, cu observaţii minuţioase despre disciplina prozodică, sau metapoemul lui Herberto Helder, unde poetica implicită produce un tip de discurs original. în sfîrşit, analiza prozei ne permite să semnalăm în special articolul *O revelaţie: Morselli,* unde proza scriitorului italian e pusă în relaţie cu destinul creaţiei lui Italo Svevo şi a lui Lampedusa, ultimul fiind autorul *Ghepardului,* operă cunoscută cititorului nostru. Cariera prozatorului italian e cercetată de la debutul său eseistic, consacrat operei lui Proust, şi pînă la textele aflate sub semnul postmodernismului neuitînd să sublinieze atracţia exercitată asupra scriitorului italian de literatura de tip *thriller,* literatură simptomatică pentru fenomenul narativ postmodern în general.
Aşadar, *Faţa şi reversul* reconfirmă, cum spuneam, reamintindu-ne texte apărute în ocazii diferite şi într-un spaţiu literar distinct, inclusiv editorial. Meritul paginilor din volum e de a fi ratificat o carieră pusă sub semnul tutelar al culturii filologice şi al \ lecturii, termeni inseparabili şi necesari.

III. ÎN LABIRINTUL LECTURILOR

Proza poetului

Examinată din unghiuri diferite şi receptată de critica şi istoria literară prin invocarea unor argumente din afara poeticii operei, proza lui Mihai Eminescu e situată, de cele mai multe ori, în umbra poeziei, avînd să justifice un motiv, orizonturile gîndirii şi lecturile filosofice, diagrama formaţiei şi devenirii reflecţiei determinate de factori aflaţi în biografia intelectuală a scriitorului. E drept că istoria literară românească se pronunţă despre proză nu fără a exprima rezerve de ordin estetic. Depoziţia poeziei apare, adesea, în calitate de martor al creaţiei lirice şi al viziunii edificate prin lecturi numeroase şi fecunde. D. Popovici, D. Caracostea, E. Lovinescu situează proza în apropierea poeziei, sub specia

unei mai cuprinzătoare şi profunde recreări a universului operei şi meditaţiei lui Eminescu. Lui G. Călinescu îi revine, însă, meritul de a fi examinat proza în calitatea ei de realitate artistică a cărei valoare (inegală) este stabilită în urma unui comentariu întemeiat pe o solidă informaţie de natură să pună în lumină sursele, modelele -acolo unde ele există -, reliefurile propriu-zise ale unei creaţii ce începe abia să fie descoperită în întregul ei.
Ar fi, aşadar, de precizat că G. Călinescu înfăţişează cititorului Şi interpretului operei eminesciene texte (în majoritatea lor fragmente) din fondul uluitor şi atît de elocvent al postumelor. De altminteri, autorul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în Prezent* trebuie amintit printre cercetătorii interesaţi de destinul Ş[1] valoarea intrinsecă a postumelor, atît de revelatoare pentru Migurarea universului liricii eminesciene. Avem, prin urmare,]ga oria sa comentăm paginile din *Opera lui Mihai Eminescu,* unde cje rra prozer *vme* să producă esenţiale recomandări pentru o Ina restituire a operei. Cum spuneam, interferenţele au fost,

frecvent, obiect al exegezelor şi acestea ar fi fost, de altfel, inimaginabile în absenţa trimiterilor la proză. Intenţia noastră e de a readuce în discuţie dimensiunile meditaţiei eminesciene prin mesajul operei în proză a poetului.
Reflecţiile lui Mihai Eminescu despre proză sunt relativ puţine şi o poetică propriu-zisă se conturează cu fragilitate. Semnificative ni se par comentariile poetului despre literatura românească şi universală; e de reţinut, mai întîi, faptul că Eminescu are un gust foarte sigur în ce priveşte proza şi avem să recunoaştem, cel puţin în parte, opţiunile junimiste în materie de literatură. Elogiindu-i pe Vasile Alecsandri (în ipostaza de prozator!), Constantin Negruzzi, Ioan Slavici, Ion Creangă sau pe Nicu Gane, autorul opiniilor critice se situează în proximitatea unui program formulat de T. Maiorescu, potrivit căruia proza presupune decantarea valorilor specifice, reprezentarea unui univers uman inimitabil în ordinea specificităţii sale naţionale inconfundabile. Şi în spaţiul literaturilor străine, poetul reţine nume precum Gogol, Bret Harţe sau norvegianul Bjornson cărora le reasociază, prin precizia observaţiei, tensiune şi profunzime analitică, pe Shakespeare. Aşadar, în linia unei literaturi unde Anton Pann, Ioan Slavici şi Ion Creangă sunt invocaţi ; pilduitor, Mihai Eminescu nu ezită atunci cînd e vorba să numească] dominanta prozei. Ea ar fi, scrie poetul în 1870, prezenţa unui „raţionament solid", ceea ce ar însemna, nu încape îndoială, legitimarea reprezentărilor şi a destinelor, a categoriilor estetice concentrate în viziunea tragică sau comică a scriitorului, deplina motivare în plan estetic, psihologic şi moral a paginilor propuse de prozatori. Altfel, Mihai Eminescu apelează la exemple dintre cele mai diverse din literatura universală pentru a ilustra dimensiunile ideologice şi artistice ale prozei. Nu lipsesc Victor Hugo, Theophile Gautier, Goethe, iar romanele ultimului sunt convocate să servească unei demonstraţii extrem de elocvente.
Cunoaşterea literaturii germane face posibile incursiuni, simptomatice şi în dramaturgia de limbă germană, anexată, estetic vorbind, prozei cu pronunţate accente naţionale ca inspiraţie şi reprezentare a lumilor artei.
Proza lui Mihai Eminescu pare, însă, să refuze atari afinităţi exprimate şi evident descinse din ideologia literară junimistă. Ea

stă mai presus de opţiuni doctrinare formulate în diverse prilejuri.
Scriitorul trece dincolo de reflecţiile publicistului, iar modelele pentru experienţele prozei sunt cu totul de altă provenienţă, de natură să statueze adevăratul program al scriitorului. Poetul este pe deplin confirmat în proză, iar conjuncţia stă sub semnul superior al creaţiei romantice prin definiţie. Sonurile generale ale poeziei eminesciene sunt anunţate, prefigurate sau ratificate în textele prozelor publicate sau aflate în manuscrise. în perfectă consonanţă cu filosofia poeziei sale, poetul profesează în *Sărmanul Dionis şi* în *Geniu pustiu un* romantism înrudit cu acela al literaturii germane şi, în special, Novalis sugerează termenii unei anume viziuni şi ai unei atmosfere impregnate de o tulburătoare magie romantică. Dacă sursele filosofice au fost frecvent pomenite, subliniindu-se descendenţa kantiană trecută prin filtrul schopenhauerian (G. Călinescu afirma: „Adevărul este că Eminescu porneşte de la Kant, însă construieşte în spirit schopenhauerian", *Opera lui Mihai Eminescu,* 1970, voi. II, p. 40), nu încape îndoială că nici proiectul narativ nu e străin de climatul unei literaturi romantice prin excelenţă şi unde mitul, magia, transcenderea realului prin edificarea unui timp şi a

unui spaţiu fantastice precum şi frecventarea idealismului kantian sunt al de natură să stabilească un timp al literaturii romantice propriu-zise.
E drept că, din punctul de vedere al formulei narative, soluţia adoptată nu depăşeşte regimul comun al prozei veacului trecut. *Geniu pustiu* e inaugurat de un enunţ propriu nuvelei romantice a timpului: „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El *e metafora vieţei"(s.n.)* Evident. Notorietatea lui Dumas-Fils e şi ea un loc comun al epocii, în schimb reţinem ideea despre natura metaforică a discursului şi a reprezentărilor romanului pentru că ea convine unei proze de factură romantică, unde echivalenţele Pot transgresa cu uşurinţă realul, producînd un univers fictiv atras de fantastic, de zborul necenzurat al fanteziei romantice. De altminteri, în întregul său, textul din *Geniu pustiu,* cuprinzînd, cum [Se] Ştie, numeroase pagini preluate din *Sărmanul Dionis,* reface, cu [0] recuzită consacrată, cursul previzibil al nuvelei romantice unde araţorul intervine adesea prin adoptarea formulei persoanei întîi, [n ms]erarea textului manuscris al lui Toma Nour etc. Acolo unde

motivele şi sonurile sunt filtrate de o viziune poematică, luminile romantismului au puritate şi intensitate precum în *Cezara.* Sistemul de simboluri este evident romantic, dar poezia textului este intim şi organic legată de viziunea marelui poet. Marea şi culorile ei, decorul din apropierea mănăstirii, stîncile, insula şi feerica ei descriere ne plasează în plin romantism fantastic de tip hoffmannian, amintind, în acelaşi timp, de proza lui Novalis şi de literatura lui Johann Ludwig Tieck. Filosofia enunţată de Euthanasius, viziunea peşterii şi simbolurile deliberatei recluziuni în absenţa şi prin refuzul dorinţelor sunt obsedant de vii pentru creaţia lui Eminescu, pentru factorii constitutivi ai gîndirii lui.
Suntem în plină atmosferă eminesciană creată şi în poeme precum *Povestea magului călător în stele.* Grădina „fermecată de basm" şi (din nou, insula) de paradis miraculos şi tainic, aparţin simbolurilor fundamentale ale poeziei eminesciene, după cum peisajele stranii şi învăluite în mister sunt de aflat în substanţa imaginilor poeziei eminesciene. Peisajul polar şi cerul vrăjit de lună din *Toma Nour în gheţurile siberiene,* atmosfera de fabulos terifiant („Zburam mereu asemenea viselor teribile a poeţilor norvegiani prin cîmpii numai de neaua, în urletul cel depărtat şi flămînd al lupilor..."); motivul dublului şi al umbrei fiinţei; obsedantele imagini ale numărului şi ale infinitului cosmic *{Umbra mea)şi* invocarea directă a lui Kant („înţeptul de la Konigsberg) în *Archaeus* sunt tot atîtea componente ale romanticei proze eminesciene.
Printre simbolurile fundamentale ale prozei eminesciene unul mai cu seamă proiectează lumini asupra creaţiei şi universului lui Eminescu. E *cartea,* simbol al cunoaşterii şi al mirajelor lumii. Pe insula lui Euthanasius, în vecinătatea eroilor din *SărmanulDionis* şi din *Geniu pustiu,* Cartea are valori emblematice supreme. Alături de motivul şi de simbolurile Cărţii, *visul* şi motivul „viaţa-i vis *{Geniupustiu)* instalează alţi termeni ai creaţiei, comuni poezieiŞ[1] prozei, termeni consubstanţiali acestora. Tulburătoarea proiectare a timpului, subiectivarea lui- absolută, infinitul şi tulburare[3] reprezentărilor noastre despre lume sunt leit-motivice enunţunU *Sărmanul Dionis.* Avem adesea strania impresie că recitim fl[1]

semnate de Nichita Stan memorabilul său poem *Anatomia* LS r6lUăm simta8me **din** mogonic dominat de aceleaşflt f f S\Spidtu]' **Poem** cos-sufletulu! nostru N tă i Tl H? Pt" ^^

***£* o anume**

asociază şi alţi scriitori dintr-un Hmn 77 hoffmanescă a prozei, viziunea. Mă gîndesc, bunăoară Erff P ° ^lărgeŞte sim*o simbolurile sunt de naturi^S ere ze ^ J §' * olIteratUrâ ^ E un termen indisolubil legat de c'oS * P,roZă' *atmos^a.* acestei forme literare. De altfel suntem H, "§i de *poetlca* text al lui Mihai Eminescu E Vorba 1 h Sf Ppomenim un alt *Lacrimă,* text cu totul extraordinar crin h T *Făt'F^os din* alegoriilor. Universul floral T?^ g3ţla Slmbolurilor şi a **coşmarul spaima>** ***^S^S^S^' *t™^'*** al zonelor ameninţate de terifiantă ntaShca' *re^mul* nocturn J celelalte proze emmescfeS *F^CnlT7'* ^ deSlgUr' m totul înrudit cu acela a] nm, • " *Sarma™lDionis* e

p^P^e_o^inaugurate de E.T.A
Alexandru *celBuv*?fe ? * "**« sPre

i Si

în labirintul lecturii

Ele sunt evidente şi în mecanismul portretistic (Dionis, Cezara, Ieronim, Toma Nour), în timp ce unele pagini vin din frecventarea prozei de extracţii realistă (pictura capitalei, interioarele, schiţarea unor siluete etc).

Asociate marilor poeme precum *Memento mori sau* poemelor din ciclul *Mureşeanu,* aducînd în faţa cititorului imaginile inspirate ale unei lumi agitate de idee şi de spectacolul devenirii lumii, evocînd patetic filele istoriei *{Scrisoarea III, Horia, Egiptul),* prozele lui Mihai Eminescu depun mărturie în spaţiul şi timpul culturii noastre, construind efigia unică a Creatorului.

Ion Creangă şi spectacolul lumii

întîlnirile cititorului de azi cu opera lui Ion Creangă reconfirmă miraculoasa forţă interioară a povestirii şi a poveştii, a basmului metamorfozat (uneori) într-o veritabilă *novella,* avînd, parcă, drept model textele prozatorilor Renaşterii. Ion Creangă deţine darul inimitabil al *evocării* şi al *memoriei* evenimentelor, niciodată extraordinare sau senzaţionale, conservînd, în esenţa lor, mişcarea unică a vieţii, a destinelor proiectate precum într-un spectaculos epos al unei comunităţi sociale şi spirituale.

Amintiri din copilărie, carte a vîrstelor şi a anotimpurilor
traduse în ceremonial existenţial; poveştile, basmul şi povestirea
propriu-zisă alcătuiesc, observa în urmă cu mai bine de şase decenii
Pompiliu Constantinescu, o veritabilă *epopee,* istorie a lumn
ţărăneşti şi viziune profundă asupra naturii umane privite în datele
ei morale şi spirituale, în raporturile existenţiale şi în atributele
care impun destine cu o inconfundabilă individualitate „în elementul
epic - notează Pompiliu Constantinescu-, memoriile acestea ating.
pe cîteva portative mai jos, epopeea vieţii medii şi paşnice a
ţăranului român" (vezi *Scrieri,* 2, EPL, 1967; cele două **esefl**
întitulate *Ion Creangă* 1924 şi 1937, p. 333-346). Discursul narat)
de dimensiuni epopeice presupune o perfectă intuire a timpului. Ş
a spaţiului, situarea evenimentelor în regimul unei desăvirş

conjuncţii a celor doi factori aflaţi în organica lor unitate. Cronotopul, ţinînd, cum observă M. Bahtin, de structura operei, de relaţiile reciproce ale invarianţilor acesteia, configurează textul ca realitate spaţială, ca timp al faptelor şi personajelor, ca univers coerent şi deplin articulat (M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetica* Univers, 1982, p. 294-295).

în special *Amintirile...* realizează exemplar condiţia epopeicului prin orizonturile interioare ale operei, prin capacitatea ei de a traduce datele vieţii în Text în virtutea unei înzestrări superioare a *memoriei naratorului.* Marin Preda înţelegea mitul povestitorului într-o variantă înrudită cu aceea a unui Homer ce-şi asumă - prin sacrificiu - istoria unei colectivităţi, avînd darul esenţial al memoriei. „Oamenii - meditează Marin Preda prin protagonistul romanului *Cel mai iubit dintre pămînteni* - au nevoie să ia cunoştinţă de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întîi la vechii greci. Şi adesea această lege sacrifică pe unul care să le spună". Din această perspectivă, Ion Creangă este, într-adevăr, primul mare rapsod al neamului său, iar opera va fi urmată, în alte cînturi, prin cel mai îndreptăţit succesor al său, Mihail Sadoveanu. Alternativele ontologice ale comunităţii; ipostazele vieţii şi infinitul ceremonial al firii lăuntrice a personajelor sale; treptele vîrstelor şi motivele fundamentale ale timpului parcurs de oameni; înţelepciunea şi ştiinţa secretă a naturii lucrurilor; viziunea gravă şi explozia de viaţă metamorfozată în hiperbole ale ritmurilor vieţii: humorul netulburat, vitalitatea sentimentelor exprimate în destine disociate tipologic sunt termenii consubstanţiali ai acestei epopei. Mitul homeric străjuieşte şi aici şi asistăm la ceasul rar al repetatelor reveniri la textele scriitorului cu uimitoarea fascinaţie exercitată de istoriile rostite. în cîntul al VlII-lea din *Odiseea,* la osPaţul dat în onoarea lui Ulise, cîntăreţul iubit de Muză prin „vraja n ecu'ui" (darul obţinut prin sacrificiul pierderii vederii este mai aresus de umilinţa sărmanei fiinţe) istoriseşte extraordinarele enturi a]e greci]or şi a]e]uj

Tjijse';;Ca şi cum ai fi fost tu însuţi de JJj ori că le-ai auzit de la unul din ei" {*Odissea,* 1955, trad. E. ascuTrSCU-; Aidoma celor Prezenţi la curtea lui Alcinou, Ulise
-a vrăjit şi uimit întîmplări trăite de el, avînd, însă, sentimentul

unic al cititorului Textelor lumii: totul ţine de spaţiul şi de timpul povestirii, ale ficţiunii în cele din urmă. E unul dintre simbolurile creaţiei şi al capacităţii ei de a transcende faptul în coordonatele epopeei. Parafrazîndu-l pe I. Lotman, am putea spune, aşadar, că *Amintiri din copilărie* devin un Text „corespondentul scris al vieţii în întregul ei" {*Studii de tipologie a culturii,* Univers, 1974).
într-o succesiune istorică inaugurată de povestitorul anonim, de istoriile lui Ion Neculce şi ale lui Anton Pann, şi continuate în J expresie supremă de Mihail Sadoveanu, proza lui Ion Creangă proclamă dreptul deplin al povestitorului savant, rafinat, care distilează esenţe tari, oferindu-le cu seninătatea şi simplitatea proprii rapsodului în permanentă comunicare cu semenii săi. Universul satului, spaţiu al spectacolului interpretat de narator şi de ficţiunile acestuia, istoria insinuată cu mare fineţe, anii, anotimpurile vieţii şi nu ale naturii (categorie secundară în epopee), familia, scenariul totdeauna memorabil al casei, feeria copilăriei şi a adolescenţei, plăcerile mărturisite şi înfăţişate sub semnul enormului şi, poate, mai presus de acestea, *jocul de-a viaţa şi de-a moartea* constituie lumea lui Ion Creangă. Ea există într-un vast spectacol şi mecanismul, luminile, sunetele şi actorii sunt de observat pentru a recompune eposul numit Ion Creangă. Sub specia povestirii, a rostirii şi a retoricii adresării, proza scriitorului descoperă dimensiunea esenţială a unor experienţe tutelare pentru comunitatea căreia îi aparţine prin asumarea memoriei, a istorisirilor şi a filosofiei universului creat.
în relaţia statuată prin epopee, textul tinde să devină istorie graţie memoriei rapsodului. Sintagmele din *Amintiri...* sunt bine cunoscute; ele dau discursului semnificaţia unui act celebrat şi funcţia enunţurilor introductive este perfect ilustrată de cele patru părţi/cînturi ale operei: „Stau *cîteodată*şi-mi aduc aminte ce vremi şi ce oameni mai erau în părţile noastre..." (s.n.). Ea pune u> evidenţă funcţia elementului temporal menţinut într-o anufflᵉ indeterminare necesară. O altă sintagmă: „Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, *pe cit mi-aduc aminte"* (s-n>| admite un halou de nedeterminare, omagiind personajul absol' memorabil al mamei, femeie aprigă, dispusă la un dialog jucat, regizat cu abilitate, proiectînd, într-un timp al creaţiei, psiholog

femeii aşa cum o vom regăsi peste decenii în literatura sadoveniană. în schimb, partea a III-a, debutînd cu propoziţii în care persoana întîi modifică amplul monolog animat de vocea amintirilor, propune un dialog cu cititorul astfel provocat: „Eu am altă treabă de făcut; vreau să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el şi atîta-i tot", iar comentariu] naratorului (de la începutul acestei părţi) surprinde un alt timp al relatării şi al evenimentelor. Ion Creangă cunoaşte, în ipostaza marelui prozator, mecanismele provocării şi exorcizării, parcă, a memoriei, evenimentelor, vîrstelor, şi construieşte, în virtutea unei retorici de o eleganţă unică, un diaiog indirect cu un interlocutor nevăzut precum în mitul/motivul cîntăreţului homeric. Intervenţiile, formulele, enunţurile ceremoniale („Şi după cum am cinste a vă spune"; „însă ce mă priveşte? Mai bine să ne căutăm de ale noastre"; „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată" etc); mecanismele menite să pregătească relatarea; convenţiile admise în dialogul care prezidează suita de amintiri sunt impuse de o poetică veche, de mult ratificată de experienţa povestitorilor anonimi ai lumii. Tudor Vianu avea perfectă dreptate atunci cînd afirma: „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă" *(Istoria literaturii române modeme,* 1971), sesizînd imensa concentrare de atribute creatoare în destinul povestitorului situat în succesiunea unor generaţii fascinate de alternativa cunoaşterii şi a înţelegerii lumii prin povestire. Pînă la Ion Creangă, sensul povestirii şi logica lăuntrică a povestitorului se menţin în trepte pregătitoare, aflîndu-şi prin autorul *Poveştii lui Harap Alb* definitiva confirmare şi consacrare.
Compoziţie feerică, prezidată de memoria naratorului şi de semnele înţelepciunii (nu un elogiu al înţelepciunii prin Carte este discursul lui David Creangă, în care omagiul este de-a dreptul tulburător: „Dar cartea îţi aduce şi oarecare mîngîiere (...) Din cărţi culegi multă înţelepciune"?), *Amintiri din copilărie* este un xt despre timp şi nu e greşit, cred, s-o interpretăm ca pe o operă n e motivul timpului şi al căutării lui prin memorie, prin povestire, amplificat prm dimensiunea spaţială consubstanţială primeia. tot d "f111^^" *hi* Ion Creangă sunt un „sat mare şi vesel" şi, a> un „sat vechi răzăşesc", unde

ceremonialul vieţii se

diversifică în funcţie de anii protagoniştilor, de treptele formaţiei lor, de calendarul vieţii ţărăneşti. Nu lipsesc, fireşte, referinţele istoriei; ele consolidează dimensiunea de epos a textului, augmentînd evocarea. Satul lui Creangă e lumea, microcosn proiectat în istorie: „şi cîte suflete zdrobite şi rătăcite n-au trecu: prin satul nostru spre mănăstiri? Lume, lume şi iar lume! Şi cîte oştiri străine, şi droaie de cătane călări..." Spectacolul nu e, prin urmare, monocord, şi hiperbola, homerica amplificare a actelor, are un rol tot atît de însemnat precum în *Hanu Ancuţei,* cunoscuta epopee sadoveniană. Petrecerile, sărbătorile, manifestările fundamentale ale existenţei se desemnează în relieful vast alj eposului („de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare"). E o lume echilibrată, cu structuri ratificate de mult, călăuzită de o lege moralăi ineluctabilă, situată între un *atuncişi* un *acum,* ambele fiind planuri] ale naraţiunii şi ale povestitorului.
în perfectă consonanţă, evenimentele acestui teritoriu sociali moral şi spiritual pretind un povestitor, iar vocaţia acestui *homă narrativus* se reflectă în plăcerea de a istorisi, în etapele vîrsteloD naratorului. Prin povestire se stabileşte relaţia gravă şi secretă ci oamenii şi cu destinul lor, iar mutaţiile surprinse devin actele uneT vaste creaţii epice (condiţie a epopeei, vastitatea e de naturj psihologică si morală, refuzînd extensiunea strict orizontală planurilor). *întâmplările devin, într-o mişcare subtilă şi de un mai rafinament, scene dintr-un spectacol jucat în faţa lumii de căi reprezentanţii acesteia.* Relatarea este alternată prin efecti produse de intercalarea de planuri epice cu momente dialogai cu desfăşurări care dau absolută preeminenţă privirii c; recreează. Iată, bunăoară, scena prinderii la oaste cu arcani istorisirea începe fără să anunţe dramatismul finalului. Copiii si şi ei scoşi la clacă pentru „dres drumul", pentru ca, după prim< elemente consemnate, să urmeze scena de o remarcabi sugestivitate plastică:„şi cînd deodată numai iaca vedem în prtj cîţiva oameni claie peste grămadă şi unul din ei mugind puterH Ce să fie acolo? ziceau oamenii alergînd care de care din *M* părţile. Pe bădiţa Vasile îl prinseseră la oaste cu arcanul, îl acum zdravăn şi-l puneau în cătuşi să-l trimeată la Peatră..."
Registrul relatării şi discursul se modifică frecvent şi gustul povestirii este adesea de un efect extraordinar. Istoriile lui David Creangă despre familie ţin de experienţa unui povestitor avertizat şi rafinat, de unde şi rolul povestirii intercalate precum în seriile de tip boccaccian. Mai mult chiar, povestitorul îşi descoperă, prin efect şi prin regie, un interlocutor, jucîndu-şi istoriile şi invocînd auditoriul („Pe acest deal, Smărandă, am fugit în vremea zaverei"), procedînd în virtutea unui mecanism convertit în ceremonial narativ la numeroşi scriitori de după autorul *Amintirilor.* Alteori, istoriile (imprevizibile, desigur), sunt introduse printr-un enunţ determinant la nivelul tramei: „Şi unde nu ne trezim într-o bună dimineaţă plini ciucur de rîie căprească de la caprele Irinucăi".
Istoriile alternează mici naraţiuni de tipul *faMaux-urilor* cu altele venite parcă din snoava orientală sau antonpannescă, din *novella* medievală sau din gustul vechi şi statornic al oamenilor pentru ceasurile povestirii. Scenele caznelor gramaticii lui Măcărescu sunt urmate de hiperbola fascinaţiei povestirii rostite noapte de noapte de moş Bodrîngă, care „ne spunea la poveşti nopţi întregi" sau:„noaptea, ne puneam la taclale pînă se făcea ziua albă", fiindcă, se spune din nou, „poveştile nu-ţi dau vreme de dormit". Suntem în imperiul taifasului şi al povestirilor care realizează o altă ipostază a formaţiei şi uceniciei oamenilor. O atare vocaţie generează povestea şi basmul în sinteze şi în conjuncţii unice. Regăsim în *Soacra cu trei nurori acelaşi* dar al privirii şi al relatării în înfăţişarea canonului stabilit pentru nurori, în interdicţiile statuate şi apoi în scena regizată în vederea unui act justiţiar pregătit cu minuţie şi cruzime.
Avem să înţelegem că atari povestiri fac parte din specia pretenţioasă şi suprem cristalizată în timp a naraţiunii animate de un povestitor avertizat, capabil de performanţe şi de virtuozitate, interpret total şi disponibil pentru plurivocitatea unei atari structuri narative. Ion Agârbiceanu, scriind despre Ion Creangă, mărturisea mcintarea şi farmecul produse de lectura povestirilor, asociindu-le unor creaţii precum *Kir Ianulea* şi *Pastrama trufanda.* Scriitorul ansilvănean sesiza cu pătrundere natura şi vechimea unei istorii P[lc]e inimitabile şi profunde prin semnificaţie, dar şi prin mecanismul fabulei propriu-zise.

Cum povestirea generează un veritabil spectacol, universul j povestirii fiind alcătuit din colectivitatea văzută în datele ei existenţiale, scena, scenariul şi interpreţii ascultă de vocea omniprezentă a Naratorului, el însuşi protagonist angajat prin jocul şi mobilitatea măştilor şi ale discursului. G.

Călinescu observa în j admirabila sa lucrare consacrată vieţii şi operei scriitorului că *Amintirile* şi poveştile sunt „părţi narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică"*(Ion Creangă,* EPL, 1964). Evident, I remarca are în vedere povestea examinată prin raportare la „vechea nuvelă", experienţă epică distilată şi stilizată. Jocul prozatorului! tinde să amplifice prin protagonişti şi cred că Tudor Vianu a fixat definitiv semnificaţia personajelor riguros individualizate („Putereal lui Creangă de a individualiza atitudinile, gesturile şi tipurile est« dintre cele mai mari"), iar performanţa este intim legată de *rolul dialogului.* Discursul persoanei întîi stabileşte liniile relatării ian dialogul instalează ritmul reprezentărilor, care aşteaptă privirea cititorului sau a ascultătorului, Jocul dramatic începe, avînd *m* savoare indicibilă şi o conotaţie demnă de un veritabil text d™ matic. Scena jucată de Smaranda în apriga ei confruntare menită să decidă trimiterea la şcoală a copilului are savoare şi o desfăşurare care favorizează deschiderea unei scene reprezentate de satul întreg, substituind magistral un posibil decor.
G. Călinescu remarcase natura dialogică a operei *(Ion Creangă,* 1964) şi funcţiile spectacolului în structura operei epice. *Jocul stimulează hiperbola, supradimensionarea prin humor şi prin rid* Veselia carnavalescă, simularea, pofta teribilă pentru descoperirea unor farse sau gustul pentru ospăţul enorm, dezlănţuit, sunt constituenţii unei filosofii a acestei lumi. M. Bahtin examina motive frecvente în universul - totdeauna inepuizabil - al naraţiunii rabelaisiene precum ospăţul şi dublul *(Francois Rabelais...,* Univers, 1974), şi avem să dăm dreptate comentariilor din critica românească, atrase de elemente înrudite ca formulă şi viziune-Evocarea casei lui Pavăl Ciubotarul şi a chefurilor dintr-o „cinstita crîşmă" animată de fata vornicului de la Rădăşeni, amintind * povestirea caragialeană *La hanul lui Mînjoală;* ceremonial[11] ospăţului şi enormul farsei sunt, în acest sens, exemplare.

Opera lui Ion Creangă este în totalitate construită pe *efectele mişcării şi ale privirii,* ale sugestiei plastice. Memoria faptelor şi a evenimentelor este, înainte de toate, o memorie a privirii şi a desfăşurării secvenţelor dintr-un mai vast spectacol. In cele patru părţi ale *Amintirilor* se perindă pe ecranul memoriei scene din anii copilăriei (şcoala, plînsul Smărăndiţei şi goana copilului urmărit de „doi hojmalăi"; casa Irinucăi şi aventura fugii spre Pipirig etc). Ar fi de observat că anii formaţiei şi ai iniţierii din *Amintiriurmează,* într-un anume fel, lecţia povestirii picareşti, celebrînd prin motivul drumului aventura, imprevizibilul cunoaşterii, plăcerea farsei etc. *înscenările* sunt adesea concepute într-un discurs plurivoc. Drumul spre Pipirig al celor doi copii, Dumitru şi Nică („şi mergînd noi tot aşa..."), este o succesiune de întîmplări şi avertismente; schimbarea decorului natural, izbucnirea violentă a ninsorii („...şi eu cu Dumitru mergeam zgribuliţi şi plîngeam în pumni de frig; şi plăieşii numai icneau şi-şi muşcau buzele de necaz"; pentru ca în cele din urmă aventura să se încheie în acest ton: „Ninsoarea mai încetase şi după multă trudă am găsit drumul; şi hai, hai, hai! către sară am ajuns la bunicul Dâvid din Pipirig. Şi cînd ne-a văzut bunica, de bucurie a şi tras un bocit"); secvenţele sunt „momente" dintr-un mai amplu spectacol interpretat magistral.
Scene din viaţa de familie, din aventura memorabilă a jocului; imagini încărcate de savoarea şi farmecul vîrstei; şcoala domnească din Tîrgul Neamţului; enormul proiectat prin personaje venite din basm şi din poveste, cu nume precum Oşlobanu, Trăsnea, Mogorogea, Gîtlan, Bodrîngă; şcoala din Fălticeni („fabrica de popi din Folticeni") compun un spectacol în mai multe acte, reluat în *Povestea lui Harap Alb,* în dialogul cultivat prin multiple conotaţii al altor poveşti. Enormul şi carnavalescul, humorul din *Dănilă Prepeleac şi* din *Povestea Iui Stan Păţitul,* preferinţa pentru dialog (apariţia lui Chirică, schimbul de cuvinte al însoţitorilor lui Harap 'b; strategia savantă a replicilor şi mobilitatea grupurilor sunt enneni ai spectacolelor înscenate. Asistăm fermecaţi la această eprezentare a lumii sub semnul tutelar al creaţiei şi al unui realism uJj° Und'. exemPlar în eternitatea scrisului românesc. Este opera cr l31"^ care retrăieşte istoriile lumii cu puterea marelui Poet ator de eposuri fundamentale.

Fascinaţia memoriei şi a realului

Sub specia convenţiilor consacrate, poetica şi poietica operei scriitorului autentic se contopesc osmotic, interferenţele fiind organice, profunde şi definitive. în mod cert e şi cazul lui Ion Agârbiceanu, prozator fidel observaţiei, adevărului indeniabil al realităţii studiate cu minuţie învăţată de la Flaubert, Maupassant sau Zola. Autorul *Arhanghelilor,* romanul atît de modern şi de exact structurat, scris în 1913, mult înaintea apariţiei altor opere de rezistenţă ale genului, nu e, însă, străin de fascinaţia fabulosului, a miticului şi a universurilor imaginare provocate de aducerile-aminte. Ele salvează, de altminteri, opera de la privirea - să-i spunem zolistă -, conexînd-o altor înaintaşi admiraţi cu entuziasm nu o dată
mărturisit.

în acelaşi timp, literatura lui I. Agârbiceanu pretinde un examen nuanţat din unghiul raporturilor, adesea complicate, dintre *factorii autobiografici şi pactul artistic încheiat în spaţiul ficţiunii.* Eul naratorial impune, la scriitor, potrivit poeticii povestirii şi a povestitorului, prin diferenţieri şi deplasări de la *elementul autobiografic ş* de la datele certificate de realitate la reprezentările autentice produse în opere, unele absolut remarcabile.

Scriitorul născut în urmă cu 117 ani la Cenade, nu departe de Blaj, este mereu atras de *fluxul amintirilor vîrstelor.* Ele aparţin copilăriei şi adolescenţei, ucenicie la şcolile din Blaj, întrebărilor neliniştite ale tinereţii răscolite de îndoieli şi ispite, fiinţei mature, -scriitorului format în spaţiul rememorat totdeauna cu emoţie, sentiment profund şi adesea decantat în filele cu caracter autobiografic. Predilecţia pentru asimilarea - în deplina cunoaştere a pactului convenţiei şi a transcenderii în ficţiune a datelor - a unor secvenţe autobiografice este evidentă şi ea poate fi urmărită şi la ceilalţi prozatori formaţi în atmosfera spirituală a Transilvaniei: Ioan Slavicii Liviu Rebreanu, Pavel Dan, Ion Vlasiu.

Uneori provocate, aşa cum e cazul *Mărturisirilor:* făcute i cadrul Seminarului de literatură condus de D. Caracostea, alteoi scrise ca urmare a unor invitaţii la colaborare (paginile publicat în revista cernăuţeană *Făt-Frumos,* în 1932), însemnările genera

de amintiri, totdeauna aureolate de liniile tremurate ale vîrstelor şi anotimpurilor, sunt frecvente. Farmecul lor provine din prezenţa unor motive treptat metamorfozate în *cronotop* vital al operei propriu-zise. Amintirea pădurii, zeitate tutelară a copilăriei („Descoperisem în ea o împărăţie blîndă"); semnele anotimpurilor, coexistînd într-o armonie simfonică, precum şi revendicarea zestrei morale venite de la părinţi (moştenirea spirituală maternă este adesea elogiată într-un cîntec tainic şi elegiac) se armonizează cu sentimentele grave ale fiinţei mai adesea singure, aşa cum va rămîne, de fapt, în viaţa literară românească („Am trăit mereu departe de cercurile care animează viaţa literară"), în orele scrisului, în destăinuirile din filele epistolarului său.

Printre cărţile care recheamă în spaţiul ficţiunii şi al istoriei epice semnele anilor, *Amintirile* apărute în urmă cu aproape şaizeci de ani reprezintă în mod cert pagina cea mai durabilă. Sunt, în *cronotopvi*'care asociază mirajul povestirii şi viziunea naratorului, mărturiile Familiei, apelînd la un interlocutor conceput după legile ficţiunii narative (Uarie, vărul povestitorului, naratar privilegiat şi mărturie vie a faptelor evocate), visele, umbrele, siluetele unui spectacol mirific şi indelebil. Sunt caii de zăpadă ai lui Moş Crăciun, miresmele fiinţelor de mult dispărute şi rechemate din adîncuri, aromele finului, ceremonialul vechi, precum originile acestui neam, al vieţii şi al morţii, ritualurile Pămîntului, aşa cum le vom descoperi în opere precum *Jandarm ui, Popa Man, Păscălierul,* sau în romanul apărut postum *Strigoiul.*

Un univers paradisiac ne permite să descoperim în *Amintirile* din 1940 *motivul grădinii,* promisiune a desfătării şi a echilibrului, a armoniei şi a păcii eterne. „Grădinile - scrie Agârbiceanu - erau in umbra pomilor roditori", iar „urechea amintirii" reţine tonuri tainice ale lumii, spectacol al tăcerilor, al germinaţiei („pămîntul ormea adînc", „zăpada iernilor amintirii"). Elegiacă şi gravă, dar v}. totuşi calmul împlinirilor, privirea scriitorului descoperă amice mişcări ale existenţei metamorfozate în fîn şi vite, în umbrele I a J1"1'. încorporîndu-le într-un panteism esenţial precum acela al ant U"an ^aSa sau al nuvelelor cu fabuloase alunecări spre trăit°d omorfism ale lui Pavel Dan- „Toate lucrurile între care am duc cu ele, cînd nu mai sunt, o parte din sufletul nostru..."

Scriitorul percepe acut Natura (miresmele nisipului, aromele casei părinteşti, liniştea: „Liniştea era acum aşa de mare, încît se auzea răsufletul boilor de sub şopron"). Universul heraldic e *satul,* ca şi la Ioan Slavici sau la Liviu Rebreanu, în timp ce la Pavel Dan satul aparţine miturilor fundamentale ale unui teritoriu spiritual, istoric, social şi moral. Faptul nu poate scăpa cititorului, fiindcă Ion Agârbiceanu este format în credinţa inebranlabilă a duratei şi a Legilor Morale ale satului. E un termen definitoriu pentru literatura Transilvaniei, al *eticismului sau* esenţial, mereu proclamat. La Ion Agârbiceanu dominanta etică este argumentată şi prin formaţia şi misiunea sa clericală. Satul este, aşadar, amintirea supremă pentru fondul mărturisirilor şi pentru programul estetic al prozatorului, căci ţăranii, scrie Agârbiceanu, „Poate ei sunt cei mai înţelepţi fii ai pămîntului". De aici plăcerea de a reconstitui narativ ceremonialul muncii şi al cîmpului, al vitelor („Boii înaintează încet, ca şi cînd ar fi să meargă pînă la sfîrşitul pămîntului"). Precum într-un *poem al naturii,* asistăm la ritualurile vieţii, ale morţii, ale secerişului, ale lanurilor de porumb şi ale arhaicelor chemări regăsite în spaţiul tutelar al Satului elogiat programatic de Lucian Blaga sau de Liviu Rebreanu. Povestirile *Mistreţul, Bunica, Danjitarul, Cula Mereuţ, Virvoara, Angheîuş, Copilul Chivei,* dar mai cu seamă *Dura lex* şi *Luminiţa* regrupează observaţia vie a prozatorului aflat totdeauna în lumea protagoniştilor, a arhetipurilor căutate cu intuiţie şi talent. Inegalităţile artistice nu sunt ale discursului ci ale viziunii, adesea accentuat eticiste şi, cîteodată, paralizate prin supralicitarea mesajului moral *{Domnişoara Ana, în pragul vieţii, Vremuri şi oameni, Valurile, vînturile, Dolor, Stana* etc).
în spiritul tradiţiei şi al constantelor profesate de scriitorii Transilvaniei, Ion Agârbiceanu aderă la literatura prezidată de preeminenţa eticului în raport cu esteticul. Scriitorul nu ignoră însemnătatea echilibrului şi consecinţele ignorării funcţiei estetice a operei. O spune, de altminteri, fără ezitări în *Mărturisirile,* din 1932: „La temeiul scrisului meu a fost emoţia estetică, şi P^oa^ mai mult, emoţia etică, mai ales după ce fusesem atras de adîncuru[1] sufletului omenesc." Năzuind să surprindă „desăvîrşirea spiritului şi triumful vieţii, scriitorul produce reprezentări remarcabile fl ales în cazul conflictelor generate de derogările de la Legea Mor[a]

a fiinţei. E cazul romanului *Arhanghelii,* al prozei unde diagrama neliniştilor şi îndoielilor este motivul principal *(Legea trupului, Legea minţii),* în timp ce nuvelele pomenite înainte, mai cu seamă *Jandarmul,* operă antologică, extraordinară transfigurează adesea admirabil ipostazele crizei morale. Proza lui Ion Agârbiceanu tinde constant să transgreseze realul, neuitînd că scriitorul are patima observaţiei şi nu ezită să se revendice mereu de la realitate. O spune repetat în confesiuni şi în corespondenţă, în anchete şi interviuri. 0 mărturie elocventă e una dintre cărţile elaborate sub semnul autobiografiei. Rezultatele sunt în general modeste şi inegalităţile greu de eludat. în ciuda acestora, *Licean... odinioară*'(1939) are firesc şi evocarea nu e lipsită de lirism autentic. Formula cărţii este cea consacrată pentru paginile autobiografice şi pentru jurnal. Iată cum începe rememorarea unor vîrste: „Era pe la sfîrşitul lunei mai din anul 1890..." Satul, Familia, amintirea (din nou!) a mamei, farmecul indicibil al copilăriei şi al primelor clase de şcoală în sat, ucenicia în şcolile din Blaj, pictura unor siluete, cu humor şi cu accente caricaturale, atmosfera tîrgului, ispita meditaţiei la adolescentul tulburat de primele întrebări, petrecerile „inteligheņţei" etc. sunt rememorate cu certă vocaţie.
Anii de formaţie sunt retrăiţi epic şi completaţi, cum se ştie, prin *Mărturisiri*'ca şi prin pagini ulterioare, complementare *(Adaos la Mărturisiri"; vezi* şi corespondenţa ca şi alte file în voi. *Ceasuri de seară cu Lon Agârbiceanu,* 1982). Plăcerea primelor lecturi, voluptatea întîlnirii cu istoriile din *Cartea celor o mie şi una de nopţi,* paginile cronicarilor, şi, în special, Ion Neculce, indignarea tinerilor elevi la lectura insanităţilor din cartea lui Grama despre Eminescu, descoperirea lui Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. ^aragiale, Nicolae Iorga şi *Sămănătorul* etc. se asociază elogiului făcut scriitorilor străini care l-au format: Balzac („luase în ochii mei proporţiile unui uriaş, al unui munte masiv"), Flaubert („mă icoşase prin preciziunile lui"), apoi scriitorii ruşi Dostoievski, *Sol,* folstoi, Leonid Andreev („mari vrăjitori care îngrozesc"; • >Ş e posedaţi, nişte anormali, dar în ce vîrtejuri ameţitoare te ^du^ceau, fără răsuflet").

Ion Agârbiceanu nu este un contemplativ, dar observaţia este totdeauna încălzită la suflul cald al emoţiei: de U inceput-se confesează prozatorul - am avut nevoie de însufleţire pentru a scrie". Literatura sa refuză viziunea neutră, impasibila şi elementara transgresare a faptului neapărat verificabil. E la scriitor un sincer entuziasm şi o încredere statornică în biruinţa valorilor spirrtude care

vor înfrînge intoleranţa, spiritul gregar agresiv*(M*™*^1* spiritului care se ridică tot mai biruitor din întuneric drumul scriitorului nu de puţine ori torturat şi obosit de m de întrebări, decis să accepte, însă, lupta pma în zori pentru v ctona sacrului şi a scrisului cinstit şi drept. E chiar sensul operei lmlon Agârbiceanu şi mesajul transmis posterităţii de un creator dăruit nouă, cei care avem şi acum datoria sa-l recitim.

Jurnal romanesc şi mituri ale existenţei

Vintilă Horia şi-a început cariera literară în climatul creat de *Gîndirea,* deşi proza sa de factură poematică nu ilustrează directiva şi motivele tradiţionalismului românesc. Nici eseurile, cum nici nuvelistica nu sunt de natură să anunţe dimensiunea unei opere care culminează prin romanul *Dumnezeau s-a născut în exil,* creaţie fascinantă, scrisă în limba franceză, şi tradusă în româneşte sub supravegherea autorului. încununată cu premiul Goncourt pe 1960, opera lui Vintilă Horia mi se pare una dintre cele mai tulburătoare şi dramatice meditaţii asupra condiţiei exilului intelectual şi, î* special, al celui spiritual. *Romanul confesiune* sau, sub specia narativităţii, *romanul-jurnal* scris la persoana întîi, edifică o *efig*^ie^ *heraldică a timpului,* conjugare a timpului istoric şi al celui mitic in orizontul unei vaste drame ontologice şi al unei profunde Ş răscolitoare revelaţii în ordinea cunoaşterii.

Interesant e că Vintilă Horia pare să fie călăuzit de lecturi fecunde, deşi - e de subliniat - romanul său există dincolo de surs şi de spaţiul conferit Cărţilor lumii. în *Charmides,* Platon comu starea aparte produsă de întîlnirea cu unul dintre medicii

In labirintul lecturilor

Zalmoxis, învăţătura acestuia îndemnînd la însănătoşirea sufletului, mai întîi, şi mai apoi a durerilor trupului, în timp ce Cosmogonia recreată de Mircea Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* se regăseşte în naraţiunea vrăjită parcă a poetului de la Pontul Euxin plecat într-o călătorie iniţiatică în Ţara Geţilor şi în zona unde Muntele Sfînt păstrează spiritualitatea acestui teritoriu revelat prin extazul cunoaşterii şi prin redescoperirea miturilor dacilor; după cum Teodor, medicul din romanul lui Vintilă Horia, e martorul naşterii lui Iisus, retrăind sub semnul protector al epifaniei apariţia unui Dumnezeu anunţat premonitoriu.

Spuneam că *Dumnezeu s-a născut în exil este* o carte-confesiune şi formula narativă e aceea a jurnalului redactat la persoana întîi. Ovidiu retrăieşte anii petrecuţi la Roma; afirmarea sa ca poet celebru; exilarea la Tomis în anul 8 e.n., unde soseşte - o ştim din cercetările biografilor săi şi mai ales din admirabila lucrare a profesorului Nicolae Lascu - în primăvara anului 9. Cei opt ani de exil şi de speranţe - la început - în clemenţa lui August; experienţele trăite şi filele scrise aici; elegiile din *Triste* şi din *Pontice,* sunt în mare măsură pretextul pentru dimensiunea reflexivă a cărţii. Transcenderea biografiei - să-i spunem astfel - a lui Ovidu devine substanţa propriu-zisă a cărţii, deşi nu e de neglijat că experienţa creatorului exilat, autorul *Fastelor,* al ciclurilor *Amoruri, Arta iubirii* şi al tragediei *Medeea,* permite punerea în pagină a motivelor generate de sensul definitoriu al condiţiei creatorului. Neliniştile, temerile, fantomele şi fantasmele acestuia, conştiinţa valorii cuvîntului comunicat, certitudinea greu dobîndită a ecourilor Cuvîntului încărcat de sensuri se convertesc, în cartea lui Vintilă Horia, într-o gravă, elegiacă şi tragică, în cele din urmă, meditaţie despre artistul dezrădăcinat, asediat de vicisitudinile istoriei şi ale lumii sale.

Elegia a X-a, citată de regretatul profesor clujean Nicolae Lascu, glosează despre poet: „S-asculţi, viitorime, cine sunt eu, poetul/ iubirilor gingaşe, pe care tu-l citeşti!" se situează la începutul unui inerar al conflictelor interioare şi al descoperirilor într-o 3enenţă a cunoaşterii esenţială pentru orice creator şi decisivă Pentru artistul smuls din lumea sa, trăind drama exilului. de ptînd soluţia confesiunii şi a jurnalului unui ^"Z/neliniştit, at unei experienţe existenţiale unice, Vintilă Horia scrie una

dintre cele mai profunde cărţi despre destinul creatorului şi despre impactul tragic al exilului interior. Romanul său, *Dumnezeu s-a născut în exil* (traducerea românească revăzută de autor a apărut - la Editura „Carpaţi", Madrid [1978], iar recent, editura Anastasia a reeditat opera lui Vintilă Horia), se menţine, pînă la un punct, între limitele romanului-autobiografie, urmîndu-i preceptele, aparent, pentru ca să devină confesiunea Poetului, iar biografia lui Ovidiu să dobîndească dimensiuni simbolice, amplificate prin natura meditaţiei şi prin orizontul ei ontologic şi cognitiv. De ce e vorba de un roman cu evidente caracteristici de proză (ficţiune) concepută ca discurs al persoanei întîi şi cu note pronunţat biografice? Mai întîi, pentru că Vintilă Horia nu ignorează datele cunoscute şi ratificate ale vieţii poetului născut la Sulmona şi mort în exil pe ţărmul Mării Negre, acolo unde şi-a scris *Tristele şi Ponticele;* Ovidiu este exilat de împăratul August în anul 8 e.n. şi va muri la Tomis, nădăjduind într-o posibilă şi tot mai iluzorie revenire la Roma (după dispariţia lui August), în anul 17 sau 18. în al doilea rînd, prozatorul român avea să parcurgă atent ipotezele istoriografiei latine şi, mai apoi, ale cercetărilor operei ovidiene, fără să neglijeze sugestiile poeziei (vezi elegia a X-a din *Triste),* asimilînd date posibile şi perfect verosimile, artistic vorbind, pentru a explica „eroarea" şi „poezia", factorii generatori ai furiei imperiale. Poemele din *Arta iubirii şi* din *Amoruri*'sunt sancţionate (*carmen),* iar natura greşelii *(error),* rămasă obscură, decide soarta poetului celebru la Roma în vecinătatea lui Horaţiu şi Vergiliu, a lui Tibul şi Properţiu. Formula de roman ne face să verificăm disponibilităţile ficţiunii romaneşti prin cărti înrudite ca univers sau cu motive regăsite la Vintilă Horia. E vorba de Robert Graves *(Claudius Zeul)* şi mai cu seamă de *Memoriile lui Hadrian,* extraordinara carte a lui Mar-guerite Yourcenar. în acelaşi timp, ceva din fiorul poematic al *Crengii de aur* a lui Mihail Sadoveanu se insinuează în poemul-confesiune al lui Vintilă Horia, fiindcă drumul (iniţiatica întîlnire cu „Muntele" şi cu slujitorii lui Zalmoxis) în ţara geto-dacilor este revelarea unei lumi şi delicata poezie a *topos-nhii* atît de apropiat de viziunile lui Sadoveanu şi de interpretările lui Mircea Eliade. Constantele biografice (cartea lui Nicolae Lascu, *Ovidiu,* Omul şi poetul, Edit. Dacia, 1971, este cea mai temeinică cercetare
românească şi ea are darul de a reconfirma soluţiile adoptate de prozator într-o proză de ficţiune sprijinită pe surse recunoscute) sunt importante doar din unghiul unui scenariu dramatic şi adesea patetic prin tensiunea confesiunii acestui *Eu* devenit narator al persoanei întîi. Cei „opt ani" ai cărţii înregistrează succesiv anii exilului, chemînd amintirile, tot mai palide şi mai îndepărtate o dată cu trecerea anilor, iar succesiunea anotimpurilor e mai mult decît un semn al temporalităţii naraţiunii. Sunt, de fapt, anotimpurile meditaţiei, ale singurătăţii, spaimelor, neliniştilor, revelaţiilor şi dezvăluirilor finale. Nu lipseşte plăcerea povestirii şi „jurnalul", alternativă subiectivă a unor memorii, înregistrate într-o sintagmă cunoscută: „Dar cînd va veni primăvara voi povesti poate istoria tristă a norocoasei Artemis". Sunt cîteva momente în „anii" cărţii ce se reţin: atacul eşuat al geţilor disperaţi şi flămînzi, mînaţi de „steaguri cu capete de lup în vîrf", călătoriile în „ţara Geţilor", spectacolul premonitoriu al năvălirilor (Sarmaţii), drumul spre Muntele unde se află slujitorii lui Zalmoxis sau, în fine, povestirea, tainică cercetare în lumea credinţei, a medicului Teodor aflat într-un ceas unic în apropierea locului unde steaua anunţa naşterea lui Mesia.
Vintilă Horia se află în spaţiul prozei româneşti şi începutul „jurnalului" lui Ovidiu aminteşte de frazele inaugurale ale *SărmanuluiDionis.* Privirea pătrunde înăuntrul fiinţei („închid ochii ca să trăiesc"), iar mărturisirea este modul supravieţuirii, o dramatică şi definitivă tentativă de a-ţi regăsi gîndirea şi de a înfrînge spaimele. Filele „jurnalului" provoacă întrebările şi înregistrează clipele de gravă îndoială („Sunt eu, Ovidiu, poetul Romei, amantul Corinei, această fiinţă care a avut şi a pierdut *totul?');* esenţial e, însă, cursul unor indeniabile revelaţii ale fiinţei torturate de nelinişti, înspăimîntate de frigul lăuntric şi de singurătatea cetăţii de la malul Mării Negre. De fapt, poetul imaginat de Vintilă Horia este un contemporan al nostru, iar singurătatea lui mistuitoare ᵉste mai degrabă rezultatul unei meditaţii înrudite cu aceea a eroului literaturii existenţialiste a veacului nostru cutremurat de seisme. *Dumnezeu s-a născut în exil are* adesea vibraţii poematice şi recunoaştem aplecarea prozatorului, sesizată încă de la primele

sale proze, spre discursul liric. De altminteri, aceste „însemnări tăinuite" sau „însemnările mele secrete" dau curs liber lirismului. Spaţiul şi Timpul sunt în lumea Tomisului reunite în sonurile mării agitate şi înfiorate de priveliştea iernii („Marea geme în depărtare şi valurile se transformă, în noapte, în lungi stihii de gheaţă"), iar vocile apelor au echivalenţe într-un timp abstras duratei propriu-zise:

„...geamătul mării pare însăşi vocea nopţii, *ca şi cum timpul ar avea unglad'* (s.n. LV.)'. învăluit în zăpadă, trăind sub ameninţarea sălbăticiunilor, asediat de pustiu, Tomisul este un spaţiu închis, univers damnat, anunţat parcă de ţipetele pescăruşilor („Oare există păsări mai tragice decît aceşti pescăruşi cu zborul armonios..."). Vintilă Horia transformă semnele ameninţătoare ale locului în simboluri ale meditaţiei şi ale echivalenţelor aflate în operă. Corespondenţele sunt numeroase şi invocarea creaţiei e frecventă: „Tot ei zburau, cu aceeaşi nepăsare, în ziua în care Medeea îşi ucise fratele, aici chiar pe acest ţărm, printre aceste ţipete făcute să însoţească păcatele oamenilor". Obsedantă, reîntoarcerea la *Medeea,* tragedia ovidiană din care s-au păstrat doar două versuri, intră în raporturi intime cu drama eroului, sugerîndu-i tensiunea şi profunzimea sfîşietoare.
Două motive au în cartea scriitorului valoarea dominantelor reflexive şi a semnificaţiilor transmise cititorului definitiv atras de confesiunea fiinţei şi de experienţa creatorului. *E vorba de o dramă a cunoaşterii şi a revelării credinţei.* Eroul exilului tomitan este un revoltat, îndrăznind să înfrunte zeii, dar şi să examineze, aflat la marginile imperiului, mecanismul puterii, procesul inexorabilei destrămări a Romei imperiale a lui August. Dacă „zeii s-au spart în ţăndări", Ovidiu, discipol declarat al lui Pitagora, refuză să mai creadă, aşteptînd cu o anume fervoare descoperirea unei credinţe. Lumea geţilor e prima experienţă fundamentală trăită în acest spaţiu: puritatea şi fascinanta atracţie a unei religii pentru care iniţierea înseamnă eliberare şi viziune radical schimbată asupra morţii decide natura meditaţiei ovidiene. Ea este chintesenţiată în următoarea reflecţie: „Viaţa e posibilă oriunde poţi face focul şi unde gîndul se comunică prin cuvinte". Simbolul focului şi al vieţii» precum şi acela al Logosului, pregăteşte pentru elevul lui Pitagora,

el însuşi un exilat, căutînd adăpost pentru a evita furia tiranului Policrat, înţelegerea unui Dumnezeu unic.
Ar fi de observat, sub specia motivelor, funcţia iniţiatică şi sensul cunoaşterii prilejuite de călătoriile în lumea geto-dacilor. Un peisaj edenic şi senzaţia unei feerii tulburătoare însoţesc drumurile; unul înregistrează versul Mioriţei, iar celălalt îl poartă spre „Muntele sfînt", unde cunoaşterea tainelor lui Zalmoxis aminteşte de învestitura lui Kesarion Breb din *Creanga de aura* lui Mihail Sadoveanu. Aidoma eroului sadovenian, medicul Teodor, eşuat şi el pe ţărmul Mării Negre, a trecut prin lumea Egiptului unde religia îl apropie de o nouă înţelegere a fiinţei divine, descoperite ulterior sub steaua protectoare de la Betleem. Revelaţia binelui şi a răului, a sufletului însetat de adevăr ne-a amintit de dialogul platonician *Charmides,* unde tracul, medic al lui Zalmoxis, iniţiază în tainele sufletului. Analogiile sunt, astfel, acceptate şi exilul apare ca un act al încercărilor şi al verificării, fiindcă şi Dumnezeu-Omul s-a născut în exil, printre oameni, şi stă sub semnul ameninţărilor.
în ce priveşte exilul şi sensurile acestuia, cartea lui Vintilă Horia este totodată o meditaţie despre mecanismele şi manifestările puterii. „Jurnalul" poetului de la Tomis observă ceea ce se află dincolo de aparenţele măreţiei imperiale: spaimele tiranului şi deciziile luate sub imperiul fricii. Lui August i se opune Poetul: „închid ochii şi trăiesc. *Eu* sunt poetul, e/nu-i decît un împărat".
Poezia îşi înfăţişează forţa şi spaimele tiranului nu pot eluda efectul creaţiei, ineluctabilă mărturie a descompunerii imperiului, a exacerbării suspiciunilor, delaţiunii, minciunii şi duplicităţii. Avem să vedem în această carte, căreia i s-a decernat în 1960 premiul Goncourt, o meditaţie despre putere şi despre libertate, despre eliberarea de frică, despre evidenţa creaţiei şi măreţia creatorului („Sunt Prometeu şi exist"), despre mit şi despre adevărul artei, despre irepresibilul destin al scrisului. Ovidiu, poetul rămas în eternitate pe ţărmurile Mării Negre, are conştiinţa intimă, profundă j?[1] gravă a libertăţii interioare. Ea nu poate fi sugrumată şi înfrîntă. ^arturia creaţiei şi încrederea în destinul artei sunt la autorul *Ponticelor* şi *Tristelor* „timpul aşteptării şi al certitudinii", timp

retrăit într-un poem epic de o frumuseţe pură precum apele lacului unde pescarii geţi îşi trăiau anotimpurile simple ale existenţei.
Scris în 1959 la puţină vreme după elaborarea primei „cărţi" consacrate poetului latin exilat la Tomis,

romanul *Cavalerul resemnării* continuă - sub semnul tutelar al meditaţiei şi al tragicului existenţial - în spaţiul românesc al unui ev-mediu simbolic discursul reflexiv despre condiţia fiinţei cutremurate de neliniştile unui alt posibil exil. O „Notă finală" a lui Vintilă Horia are darul de a fixa, fără dubii, sensul creaţiei sale prezidate de simboluri convergente, concentrate în cele din urmă, asupra motivului „resemnării", motiv explicat prin motto-ul extras din Kierkegaard: „Cavalerul Resemnării renunţă la împlinire şi se înclină cu toată umilinţa în faţa puterii eterne. Aceasta este libertatea sa". Nu cred că greşesc dacă semnalez aici un motiv dostoievskian mai degrabă, umilinţa fiind pentru autorul *Demonilor ipostaza* fiinţei resemnate, dar în acelaşi timp ispitite de revoltă interioară pentru condiţia sa şi pentru eterna întrebare asupra vieţii şi morţii.
Comentînd natura şi semnificaţiile discursului epic din *Dumnezeu s-a născut în exil* constatam că în Ovidiu suntem datori să vedem un revoltat care descoperă, sub imperiul evenimentelor şi al spaţiului unde este obligat să rămînă, sensul profund al resemnării prin meditaţie şi contemplaţie; e în ordinea firească a destinului Poetului/Creatorului. *Simbolul focului,* prezent în sens revelator în cartea despre exilul tomitan al lui Ovidiu, are darul de a semnifica actul revoltei, ipostazierea acesteia prin suferinţă şi -de ce nu? - prin resemnarea convertită în act reflexiv superior. Motivul prometeic invocat în *Cavalerul resemnării* - să nu uităm că ne aflăm într-un spaţiu vecin, ca dată istorică, Renaşterii - configurează, filosofic, ideea revoltei, a asumării existenţei şi a cunoaşterii. Or, acestea sunt motivele-cheie ale cărţii apărute în traducere românească la Editura „Europa" din Craiova (traducere din franceză de Ileana Cantuniari; postfaţă de Monica Nedelcu şi ° „Notă finală" a autorului).
Cum interferenţele, în cazul celor două opere pomenite, sunt evidente, ar fi de remarcat faptul că Vintilă Horia are mag'a
simbolurilor şi a motivelor, a spaţiilor care substituie, adesea, dimensiunea strict temporală, mai vagă. Dacă în prima carte situarea într-o istorie convenţională se întemeiază pe un sistem cronotopic simbolic, funcţional, aici recursul la *memorie* semn-simbol al timpului, al duratei efemere şi al trecerii inexorabile a vieţii şi lucrurilor, ne plasează într-un veac al XVII-lea muntean, unde Radu-Negru (reluarea numelui întemeietorului Ţării Româneşti) se pregăteşte să primească însemnele puterii la moartea Bătrînului, domnitorul şi tatăl trecut în lumea morţii. Suntem în spaţiul românesc şi Vintilă Horia are vocaţia Logosului învăluitor ce nu apelează la recuzita fastidioasă a romanului de evocare istorică. De altminteri, cititorul îşi aminteşte de farmecul indeniabil al universului getic, al mării şi al *călătoriei din* primul roman pentru a înţelege de ce Istoria îşi refuză, cu excepţia simbolurilor, amănuntele devenite cu totul inoperante.
Nu numai capitolul I (*Totul nu-i decît memorie)* apelează la această instanţă de natură să reexamineze şi să pună în chestiune timpul şi semnele alterabile ale acestuia. Suntem în Ţara Românească ameninţată şi asediată de turcii tot mai mult atraşi de apusul Europei spre care se vor şi îndrepta (asediul Vienei, 1683). Românii s-au retras în Pădure, simbolul rezistenţei şi al spaţiului protector, unde are loc, de altminteri, ceremonialul înmormîntării Bătrînului principe şi trecerea puterii lui Radu-Negru. Şi aici suntem în spaţiul geto-dac, în apropierea apelor şi a Cetăţii. Rememorînd, Principele şi medicul veneţian Della Porta construiesc toposul şi timpul (convenţionale) ale acestei meditaţii epice despre om, despre existenţă şi, mai ales, prin dimensiunea reflecţiei, despre *moarte.* Ceva din solemnitatea şi hieratismul misterului dramatic blagian se dezvoltă în discursul narativ, unde amintirile (Radu Negru, Bătrînul, Maria-Doamna, femeia iubită de Principe, Della Porta), copleşitoarele amintiri ale luptelor, retragerii, suferinţei, spectacol morţii dau textului solemnitatea şi poezia umbrelor.
trecutul este în romanul lui Vintilă Horia doar un simbol şi nu
n termen al cronotopului epic. De aceea faptele, atîtea cîte sunt,
teră la expansiunea turcească, la reticenţele apusului chemat
Pere Europa, la retragerea românilor în Pădurea-simbol. Cum
aJ cruciadelor trecuse de mult şi cum ameninţarea turcească

devine tot mai activă şi mai evidentă, Principele se decide să părăsească Pădurea pentru o călătorie la Veneţia, republica avînd să reprezinte un nou şi diferit *topos.* Călătoria (motiv prezent şi în *Dumnezeu s-a născut în exil)* precum şi simbolica prezentare a Veneţiei, spaţiu crepuscular care-şi cultivă decăderea şi somptuozitatea obosită, alcătuiesc alte două ipostaze simbolice ale cărţii lui Vintilă Horia. Dacă ar fi să stabilim diferenţa de ordin valoric, atunci cred că se cuvine să subliniez dimensiunea poematică a primei cărţi şi amploarea desfăşurării motivelor, în timp ce *Cavalerului resemnării* îmi

pare pe alocuri copleşit de insistenţa meditaţiei şi, implicit, a demonstraţiei. Natura simbolurilor, transparenţa echivalenţelor (exilul, drama fiinţei, meditaţia asupra puterii, ameninţările expansiunii nestăvilite etc.) sunt factori care fac din carte un ro-man-demonstraţie şi mai puţin un discurs reflexiv despre putere şi despre condiţia ontologică a fiinţei copleşite de mari probleme şi nu neapărat de evenimente, mai puţin importante, evident, într-un asemenea tip de operă.
Există în roman grave sensuri ale Istoriei. Nu ale celei evenimenţiale, bineînţeles, cu atît mai mult cu cît Vintilă Horia este mai degrabă un poet al întrebărilor despre om, despre libertatea sa interioară, despre tragica contemplare a existenţei. *Cavalerul resemnării este* o carte despre destin şi atunci cînd aminteşte de descendenţa prinţului, Radu-Negru, urmaş al întemeietorului şi al bătrînului revoltat, copleşit de blestem. Erou său este un om a Renaşterii de fapt, conştient de marile întrebări ale Lumii, atras mai degrabă de „forţele invizibile, care (doar ele) ameninţau cu adevărat pe oameni: moartea, răul, bătrîneţea, slăbiciunea şi fatalismul în faţa suferinţei şi a oprimării". Resemnarea însăşi devine alternativa revoltei şi posibilitatea de a înţelege că primejdiile care ameninţă fiinţa sunt totdeauna dincolo de ea.
Conştiinţa sacrificiului şi asumarea revoltei ca atitudine existenţială generează, s-ar putea spune, ideea resemnării. „Cavaleri ai resemnării" sunt, în concepţia vocii naratoriale, toţi cei care luptă sau acceptă - cred - umilinţa resemnării şi refuză destinul, fatalitatea. Fatalitatea istorică ar putea fi „ilustrată" prin povestirea lui Della Porta despre spectacolul uluitor al ienicerilor, executînd,

parcă, un „dans al morţii" prin supunere şi dezumanizare. Evident, naratorul refuză ispita opoziţiilor simplificatoare. Binele şi răul există într-o viziune defel maniheistă, iar analiza medicului veneţian atrage atenţia asupra altor ipostaze ale „resemnării" prin distrugere şi degradare, prin decrepitudine şi moarte. Plăcerea meditaţiei şi a contemplării lucrurilor („... că poţi fi mai util gîndind la lucruri decît abordîndu-le"), taina Pădurii şi ameninţarea eternă a barbarilor, indiferent ce nume poartă; utopia Veneţiei şi spectacolul agoniei oraşului crepuscular; pledoaria pentru omenesc şi pentru cultivarea fiinţei în plan spiritual constituie nivele ale semnificaţiei. Simbolurile, la rîndul lor, proiectează în spaţiul epic (Pădurea -Veneţia) dominantele solemn - simfonice ale acestei cărţi. Printre simboluri un loc însemnat îl deţine cunoaşterea şi demersul cognitiv al fiinţei, permanenţa cunoaşterii. Motivele platoniciene: adevăr, frumos, rău, acţiune, contemplaţie etc. sunt luminate de Carte şi de simbolurile culturale prezente în discursul lui Della Porta.
Tema povestirii şi a fabulei rostite în scopul luminării adevărului şi a înţelepciunii e prezentă (o poveste începe astfel:„Era odată un împărat, pe undeva prin Asia...") şi este legată de motivul mitic al Pădurii. E locul oamenilor liberi, neînfrînţi şi *topos* esenţial al umanităţii prigonite: „Şi-atîta vreme cît vor exista păduri, ele vor adăposti libertatea oamenilor, şi nici un împărat, nici măcar sultanul, nu va reuşi să îi extermine."
*Cavalerul resemnării*debutează cu scenele înmormîntării: un veritabil ceremonial însoţeşte închiderea sub lespezi a Bătrînului. *Motivul morţii* se instalează în proza lui Vintilă Horia ca termen consubstanţial pentru excursul consacrat resemnării şi revoltei, cunoaşterii şi perspectivei ontologice. Inexorabilul morţii apare în carte din unghiul unei filosofii evident prezidate de conceptele platoniciene. Nu e vorba de metafizica motivului, ci de meditaţia despre şansele unei fiinţe parcă înfrînte şi condamnate; sunt oare simbolurile înfrîngerii valabile? se vor întreba şi Principele şi oiedicul veneţian Della Porta. E posibilă sustragerea de sub imperiul I anaticului? Viaţa şi sensurile acesteia pot să se opună morţii? ntrebările asediază, neliniştesc şi alternativa pare a fi Cartea sau ernoria, Resemnarea şi Răzvrătirea ca atitudine şi act al conştiinţei.

n
de
să *D*
Vi SC
d
S(
ai îr **d**
(< e: n d n a
e

Cavalerul resemnării, operă complementară poemului fascinant din *Dumnezeu s-a născut în exil,* poate fi examinat doar din perspectiva traducerii, încît natura discursului şi proprietăţile lui imanente sunt de văzut eventual prin confruntare cu originalul din limba franceză. Vintilă Horia este, chiar şi prin medierea traducerii, un poet al Lumii şi al Naturii. O poezie a depărtărilor şi a pustiului, a distrugerii şi a morţii se difuzează spre noi graţie unor reprezentări unde universul românesc este identificabil şi, prin urmare, se situează în zonele inimitabilului. Un romantism al spaţiilor, al depărtărilor (vezi motivul şi simbolurile călătoriei), vraja nopţii şi chemările aştrilor, tăcerile munţilor şi locurile unde străjuiesc ciobanii sunt ale poetului asociat înainte lui Lucian Blaga din dialogurile dramelor sale. Mai mult, spaţiul veneţian există în carte ca lume crepusculară, ce-şi anunţă finalul, decrepitudinea, somptuozităţi uimitoare, culori şi arome ale utopicelor meditaţii' ale Principelui. E Veneţia comploturilor şi iubirilor amare, oraşul voluptăţilor, poeţilor, falşilor savanţi, alchimişti ai freneziei simţurilor şi ai visului.
Ieşirea din Cetatea dogilor şi reîntoarcerea la lumea Păduriij verifică în sistemul de simboluri creat de Vintilă Horia dimensiunea, filosofică, ontică a resemnării şi a încercărilor lumii.

Ultimul roman **al lui Mircea Eliade**

Memoriile (prima ediţie (Editura Humanitas) românească Memoriilor a apărut în 1991; o a doua apare tot la Humanitas (de data aceasta într-un singur volum) în 1997) lui Mircea Eliade înregistrează diagrama elaborării, anevoioase şi adesea ezitante, £ romanului *Noaptea de Sînziene,* al cărui original românesc apare abia în 1971 la Editura Ioan Cuşa din Paris. Dînd socoteală asupra etapelor redactării, precizînd momentul iniţial al genezei propriu-zise, scriitorul produce un jurnal indirect al romanului. Aflat la Abba? de Royaumont, din apropierea Parisului, la manifestările muzica^ organizate - tradiţional - în luna iunie, revenind în capitală cu "

autocar, iată ce notează Mircea Eliade: „am început să filmez mental un nou roman" *{Memorii,* 1997). Suntem în 1949, în noaptea de sînziene, şi titlul romanului se impunea astfel în orizontul de semne şi de simboluri mitologice atît de familiare savantului.
Romancierul scrisese 300 de pagini dintr-un proiectat roman intitulat *Apocalips,* dar în 1944 întrerupe redactarea. Unele episoade precum şi unul dintre personajele „ciudate" ale abandonatului text sunt preluate şi salvate, în consecinţă, - mărturiseşte memorialistul. Ambiţioasa întreprindere romanescă a *Nopţii de Sînziene* desena o tramă extinsă pe o durată - convenţională desigur - de doisprezece ani (între 1936-l948), cu un număr mare de personaje, în raporturi şi conexiuni adesea enigmatice şi insolite chiar. Prozatorul numeşte în *Memorii*'motivul dominant al operei încheiate abia în 1954, cînd fixează definitiv finalul cărţii, traduse în franceză de cunoscutul profesor de literatură română de la Sorbona, Alain Guillermou, şi apărute în 1955 sub titlul *Foret interdite.*
Subliniind că „dragostea poate constitui o ruptură de nivel, revelînd o nouă dimensiune existenţială" *{Memorii,* 1997, p.423-424), producînd un roman structurat în aşa fel încît să realizeze ritmurile cosmice ale motivului, obsedant, devorator, generator al unei absolute libertăţi, scriitorul nu uită să refacă traiecţiile elaborării dificile, minate de întreruperi, de insatisfacţii şi de semne de întrebare înmulţite şi de numărul mare de personaje, de vizibile şi uneori sufocante stufozităţi. Atrăgînd atenţia că opera sa nu trebuie să amintească de o capodoperă precum *Război şi pace,* Mircea Eliade face şi o altă precizare de natură să clarifice poetica textului: „Toate semnificaţiile transistorice trebuiau perfect camuflate în concretul evenimentelor istorice" (p. 443). La sfîrşitul lecturii, avem datoria să spunem că ezitările, temerile şi îndoielile scriitorului au fost în totul justificate. *Noaptea de Sînziene* este, cred, un roman inegal, paralizat de numeroase digresiuni epuizate in acelaşi discurs filosofic, mai degrabă viabil într-un eseu despre *timpul cosmic* şi despre *cel istoric,* despre ieşirea din timp şi despre cutremurătorul labirint al demersului fiinţei posedate de iubire, de capcanele dublului şi de semne mitice prezente. Dar dacă în nle sale nuvele scriitorul descoperă acea necesară substanţia-e a motivelor şi perfecta acordare a destinelor puse sub semnul

inexorabilului şi al vastelor motive ale umanităţii sau ale divinităţii, în roman diluţia nu poate fi evitată

şi inegalităţile, cum spuneam, sunt mult mai vizibile; ele transpar încă de la o primă lectură. Evident, pagini strălucite sunt de menţionat şi destine de o impresionantă complexitate stau sub fascinaţia misterului, a enigmei, a esotericului. Istoria, în schimb, cu desfăşurarea evenimentelor este adesea lipsită de forţa necesară edificării unei dimensiuni a Timpului istoric, în absenţa căruia meditaţia şi mişcarea personajelor devin mult mai puţin convingătoare.
Ceea ce mi se pare demn de reţinut, în schimb, e faptul că în *Noaptea de Sînziene* regăsim ecourile - sub specia narativităţii şi a destinelor proiectate în timp - ale celorlalte romane. Dacă nuvelistica domină valoric, iar motivele fundamentale, obsedante şi definitorii pentru viziunea scriitorului-filosof şi istoric al religiilor, sunt perfect armonizate, romanele cultivă o poetică aparte. Includerea lui Mircea Eliade printre prozatorii poeticii autenticităţii este perfect legitimată, iar *Noaptea de Sînziene* asimilează experienţele anterioare.
De data aceasta tehnica *flash-back-ulm* şi a intercalărilor, discursul organizat prin succesive alternări şi fragmentări ale planurilor, brusca inserţie de noi elemente, voci, evenimente sau segmente temporale se amplifică, amalgamînd numeroase şi spectaculoase soluţii. Interferenţele şi leit-motivele ţin nu doar de jocul timpului narativ, ci şi de proliferarea raporturilor dintre personaje, de includerea altor şi altor actori în acest text de un incontestabil dramatism şi, uneori, de o indeniabilă tensiune epică. Poate că aspectul cel mai important pentru natura discursului narativ este acela al *timpilor,* al *ritmului,* cu numeroase modificări şi cu alternanţe în acord, poate, cu ritmurile timpului imaginat de personajul principal al cărţii, Ştefan Viziru, destin care angajează, concentrează şi atrage, magnetic, celelalte personaje-actanţi în reţeaua tramei şi în structura ficţiunii narative.
Sincoparea, brusca diseminare a evenimentelor, fragmentarea şi reconstrucţia precum în montajul secvenţelor filmice sunt adesea remarcabil concepute. Sunt astfel pagini de un intens dramatisnv unde pictura evenimentelor este memorabilă. Scenele - nu fără elemente iscate de biografia scriitorului - petrecute în Londra

bombardată de aviaţia germană; peisajul cutremurător al nopţilor londoneze; ruinele; atmosfera capitalei lusitane Lisabona; zguduitoarele imagini ale secetei din Moldova anilor 1945-46; Bucureştii sub bombardamente etc. sunt de natură să dea romanului şi aspectul de roman-cronică, deşi intenţiile prozatorului erau -cum citim în *Memorii*- cu totul altele. Ideea că romanul nu avea de ce să trimită - prin asemănare - la *Război şi pace* - al lui Lev Tolstoi, este incontestabil limpede exprimată în structura *Nopţii de Sînziene.* Numai că scriitorul creează acel *background mereu* reînnoit, care pretindea o altă dezvoltare romanescă.
Mircea Eliade e - şi în *Noaptea de Sînziene* - un excelent portretist şi personaje ca: Spiridon Vădastra, fiinţă ciudată, cu mobiluri adesea incontrolabile, veleitar şi cinic, minat de complexe; Petre Biriş, profesorul de filosofie; Gheorghe Vasile, exemplar maniacal, dar mai cu seamă Bursuc, delator, preot şi călugăr, informator al siguranţei; Irina etc. sunt desenate cu minuţie şi cu o certă ştiinţă a portretului psihologic. Cheia psihanalitică e aici prezentă, în timp ce în cazul lui Ştefan Viziru, al Ioanei, soţia sa, şi al Ilenei Sideri, iubita tăinuită şi visată obsesiv, liniile portretului se susţin prin tramă şi prin conexiunile motivelor ce ne plasează în zona abisalului, a mitului iubirii, a dublului sau fantasticului eliadesc. în acelaşi orizont se situează Anisie, îneţeleptul cu studii de teologie, muzicologie, fizică, matematică şi biologie, personaj menit să înfăţişeze înţelepciunea pămîntului şi transcendenţa, o ipostază şi finalitate a Fiinţei.
Cronica timpului include şi alte personaje: Mişu Weissmann sau Iancu Antim, misterioasa doamnă Zissu, Cătălina, Dan Bibicescu, - actorul şi regizorul mistuit de proiecte, atins de o gravă instabilitate morală, încheind prin reacţii demenţiale, populează un spaţiu narativ eterogen şi de un eclectism adesea derutant. Culorile sunt utilizate inspirat. Grotescul şi tragicul, caricaturalul şi liniile dure, grave, precum şi tonalităţile tragice se intîlnesc în panopticumul creat de Mircea Eliade. Aglomerarea de situaţii este însă uneori fastidioasă sau pare astfel. Gheorghe Vasile Ş! mania unei fundaţii bazate pe colecţia completă a Bibliotecii pentru toţi; Bibicescu şi demenţiala dorinţă de a scrie lucrări [f]amatice, Vădastra şi metamorfozele, crimele şi ambiţiile lui;

i

demonia lui Bursuc şi cameleonismul unor personaje; spectacolul dureros al vieţii lui Biriş, profesorul ftizie, se reunesc în jocul unor măşti adesea dominate de un destin anunţat premonitoriu.
Sub semnul dublului se înscrie şi prezenţa unui romancier, Ciru Partenie, al cărui destin se împleteşte cu acela al lui Ştefan Viziru, dată fiind asemănarea de-a dreptul uluitoare dintre cei doi. Problema creatorului asediat de logica scrisului, confiscat de impulsurile irepresibile ale creaţiei; ideea de sacrificiu şi de destin inexorabil al creatorului, metafizica operei sunt alte motive conjugate. Se schiţează, astfel, un metatext romanesc, rămas, însă, la faza enunţului.
Motivul dominant al *Nopţii de Sînziene,* halucinant, posesiv şi în cele din urmă fatal, este acela al Timpului. Chemarea semnelor menite să determine destinul personajelor principale (Ştefan Viziru, Ileana, Ioana, Ciru Partenie), trimite la dimensiuni mitice ale timpului cosmic, un timp interior, heideggerian, al morţii şi al vieţii. Dar timpul este şi acela al amintirii, şi rememorările depun de cele mai multe ori mărturie, făcînd personajele prizoniere ale unor momente anterioare din viaţa lor.
Timpul cosmic revelat de Anisie e acela al ritmurilor originare, al zilei şi nopţii, al anotimpurilor. El nu poate fi abolit şi pînă la urmă îşi pune pecetea, definitiv, asupra celui istoric. *Timpul istoric* este acela al erorilor, al crimelor, al evenimentelor; e un timp care terorizează fiinţa, mutilînd-o sau scoţînd-o din mersul fundamental al lucrurilor. Anistoricul şi primordialul, timpul adamic şi paradisiac se regăsesc în destinele care sfîrşesc precum Ştefan şi Ileana sub emblema gravă a nopţii de Sînziene şi a altor mărturii/contexte, ducînd spre moartea celor doi îndrăgostiţi, în apropierea pădurii de la Royaumont.
Magicul şi mitul, premoniţiile şi semnele fatalităţii, mitul iubirii eterne, ieşirea din labirint, enigma şi dorinţa de a evada din timpul istoric sunt motive unde îl regăsim pe Mircea Eliade din marile sale nuvele fantastice. Nu e mai puţin adevărat că timpul istoric este prezent cu mărturiile lui tragice.
Evenimentele premergătoare celui de-al doilea război mondial; mişcarea legionară şi rebeliunea, intrarea României în război; Anglia sub ameninţarea războiului totalitar impus de ruşi; mecanismul torţionarilor şi al anchetelor -aparţinînd azi unei imense literaturi şi memorialistici -; prăbuşirea

fiinţei sub călcîiul istoriei amr-Hn „„, • A-
cârti,, fâcînd din *NosptlTde SMzieZL* dımMslum ^Portante a
„,a„-mesaJ a, tai *L* *SS^SST^*

Treapta întoarcerii în Cosmos

0 confesiune inclusă în volumul *Ca să fii om întreg (1984),* răspunzînd neliniştilor interioare, sublinia finalitatea scrisului lui Geo Bogza: „De ce scriu? Ca să-i tulbur pe oameni, să le amintesc că sunt oameni, că omenia e o realitate care poate fi simţită şi pe care se poate conta, ca pe mireasma şi substanţa pîinii, plămădită din grîul care e un dar al soarelui". Răspunsul - o spunem acum cînd opera scriitorului este definitiv încheiată - e valabil şi pentru redactorul singularei reviste *Urmuz,* scoasă de el la Cîmpina în urmă cu mai bine de şaptezeci de ani, şi pentru autorul poemelor ostentative din *Poemul invectivă*sau din *Jurnal de sex,* şi, mai cu seamă, pentru creatorul reportajului literar românesc.
Geo Bozga îşi va reaminti, într-o comunicare prezentată la Academia Română, de *Unu,* de generozitatea lui Tudor Arghezi, care îl va publica în *Bilete de papagal,* de poemele-reportaj, directe, violente, patetice din *Ioana Măria* (137) sau din *Cîntec de revoltă, de dragoste şimoarte* (1945) precum şi de primele reportaje scrise în registrul, ulterior consacrat, inimitabil şi unic al poemelor generate de contemplarea lumii, de observarea şi înregistrarea acesteia într-un discurs frenetic, de o retorică inegalabilă. De altminteri, confesiunea transcrisă înainte face posibile cîteva precizări: Geo Bozga este *poetulcosmicităţii, al naturii şi al roadelor ei, al vieţii şi al treptelor Universului.* Precum în *Cartea Oltului,* opera sa fundamentală, scriitorul percepe lumea sub însemnele ontologicului, inaugurînd-o , treapta ei „minerală", încheind-o în cea de a şaptea, treapta «întoarcerii în cosmos".
Imaginile lumii sunt întemeiate pe semnele ngmare, arhetipale ale acesteia, şi matricea - simbol al naşterii devenirii, al contopirii şi al dispariţiei în organic - are darul de

a produce unul dintre cele mai tulburătoare *poeme cosmologice* din literatura noastră.
Geo Bogza este autorul unei metamorfoze esenţiale: el transformă reportajul (Apartenenţa sa la cerinţele şi atributele gazetăriei nu este negată. Dimpotrivă, scriind elogios şi în termeni extrem de

generoşi despre F. Brunea-Fox, îşi reafirmă apartenenţa: „n-am încetat să aparţin marii familii a presei") în literatură şi actul se petrece în spaţiul modelator, încărcat de impulsuri, al deceniului patru al secolului nostru. Un fenomen asemănător sau aproape identic se petrecuse în literatura italiană cu un prozator precum Curzio Malaparte (autorul celebrului reportaj *Kaputt)* sau, mai înainte, cu Egon Erwin Kisch, în literatura de limbă germană; scriitorul fusese numit reporterul „frenetic", neobosit, asumîndu-şi aventura călătoriilor pentru a înregistra mari şi grave cataclisme naturale, drame ale unor colectivităţi, tulburătoare manifestări ale solidarităţii umane. *Reportajul intră în spaţiul literaturii şi îşi dobîndeşte investitura prin revelarea dimensiunii ficţionale şi, implicit, a literarităţii, convertind semnele realului, dezlegîndu-le de reprezentările plate şi directe, transfigurîndu-le pentru ca, încărcîndu-ne de emoţii, să transcendem discursul gazetăresc şi să-l încorporăm literaturii-ficţiune şi reflecţiei despre lume.*
în *Prefaţa* la ediţia de *Opere* (Gallimard, 1959, col. Pleiade) din Antoine de Saint-Exupery, Roger Caillois omologa paginile acestui mare poet al aventurii temerare şi al spaţiului necuprins sub specia literaturii, acceptînd că reportajul, căruia îi aparţin proze precum *Courrier Sud, Voi de Nuit,* este literatură, avînd să salveze de la uitare „faptele şi emoţiile omului, îndoielile şi triumful său", ameninţate nu numai de amneziile Timpului, ci şi de primejdii anticivilizatoare. Şi cred că Roger Caillois avea în vedere, printre aceste primejdii, sentimentele şi valorile morale ale fiinţei. Nu altceva construieşte Geo Bozga în reportajele sale: avertismente patetice împotriva Răului, a morţii şi a degradării, meditînd neliniştit despre semnele premonitorii ale sfîrşitului de secol şi de mileniu-Sunt în literatură asemenea scriitori angajaţi în vaste călătorii pr[in] spaţiu şi prin istorie, prin vestigiile civilizaţiilor şi prin manifestările infinitezimale ale naturii. Antoine de Saint-Exupery, Joseph Conrao-Andre Malraux, Ernest Hemingway aparţin familiei scriitorii[01]"

pentru care participarea la spectacolele lumii devine un principiu inebranlabil; istoria, revoltele, nedreptăţile, sfîşierile războaiele, dezastrele geologice şi frumuseţile indelebile ale fiinţei sunt teritoriul lor şi reprezentările au suflul, ritmul şi patetismul înfrigurat al reportajului. E modul lui Geo Bozga de a-i tulbura pe oameni, cum mărturisea în confesiunea citată la începutul acestor însemnări. Fenomenul comentat şi analizat în poetica reportajului (literar) al trecerii spre literatură (operă de ficţiune) sau al revenirii la condiţia, tonalitatea şi timpii reportajului (interferenţe frecvente în proza secolului XX), are argumente şi în poemul-reportaj al lui Geo Bogza şi în special în trei dintre cărţile sale: *Ţara de piatră, Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* şi, bineînţeles, *Cartea Oltului.* Geografia este, în fapt, *topos* definit prin formele şi dimensiunile culturii şi ale spiritului (Dobrogea, Basarabia, Transilvania, anexîndu-le, mai tîrziu, Moldova şi Bucovina). Nu mai e vorba de a relata, deşi sunt *istorii,* sunt oameni şi portrete, precum în poemele sale (jurnal şi reportaj înregistrat cu frenezie şi exultantă: *De vorbă cu M. Blecher, Poem de solstiţiu,* consacrat evocării lui Nichita Stănescu), iar la un moment dat se scrie o istorie încărcată de *suspens (Moartea luilacob Onisia, proză* publicată în *Lumea 1946,* admirabila revistă a lui G. Călinescu, nr. 16, 13 ianuarie; devenită ulterior, în volum, *SfîrşitulluiIacob Onisia).* Scriitorul este poetul imaginilor lumii, înflăcărîndu-i imaginaţia şi provocîndu-i meditaţia ca şi respiraţia de *călător* nelinişţit şi nu o dată entuziasmat de tainele şi manifestările lumii observate. Nu altfel se petrec lucrurile cu un scriitor-reporter ca Norman Mailer, autor al celebrului reportaj *Armatele nopţii şi* al unor romane unde infuzia discursului propriu reporterului este evidentă.
Cînd Geo Bogza începe să scrie reportaj *(Lumea petrolului, Tăbăcăru),* specia devenise argument programatic al avangardei literare şi nu e greu de remarcat faptul că atît Curzio Malaparte cît Ş[1] Egon Erwin Kisch frecventează şi profesează recomandările avangardei (futurismul, percepţia expresionistă a lumii etc.) *Geo* ogza debutează sub însemnele avangardei, iar imperativele clamate de Paul Sterian *(Unu,* IV, 1931, nr. 35) sunt de natură să [u]gereze accepţiunea conferită reportajului (nu gazetăresc, evi-

dent) de către autorii manifestului: „Jos cu poeţii! Jos zidurile! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale,

să vie adevăratul poet. Să vie REPORTERUL!" Cum reporterul este poetul, bătălia pentru literatură nu pare pierdută şi Bogza satisface exigenţele uneori naive şi histrionice ale condeierilor grupaţi în jurul periodicelor de avangardă. Realul îşi dezvăluie poezia patetică; comentariul devine discurs poetic sau stimulator al poeziei lucrurilor şi semnelor lumii, iar textul se salvează, cum ţinea mereu să sublinieze Geo Bogza, de la trecerea în efemer prin înfăţişarea unor fiinţe însetate de fapte şi de impresii, de emoţii şi de senzaţional.
O *Introducere în reportaj,* nu scutită de naivităţi, scrisă şi publicată în 1934, are darul, totuşi, de a atrage atenţia asupra unei poetici asumate de scriitorul aflat la începutul aventurii numite acum reportaj. Geo Bogza nu exclude interferenţele cu paginile gazetarului (de aici, desigur, şi admiraţia pentru performanţele şi acuitatea reportajelor lui F. Brunea-Fox), dar proclamă, în acelaşi timp, dreptul experienţelor sale de a deveni literatură care „completează pentru binele omenirii" şi, în consecinţă, de a dăinui „mai mult de o zi"! Iar Geo Bogza înnobilează reportajul şi pentru că emblematice devin marile poeme născute din aventura călătoriei prin lumile generoase şi fecunde ale treptelor vegetale şi minerale ale existenţei, aspirînd apoi spre treptele vieţii spirituale şi ale Istoriei precum în *Cartea Oltului,* opera sa fundamentală. De aici elogiul nemărginit şi vibrant al poeziei lui Walt Whitman. Poemul scris în semn de omagiu, citit în 1955 în Aula Academiei cu prilejul aniversării centenarului *Firelor de iarbă,* depune mărturie.
Reportajul lui Geo Bogza permite extragerea unor invarianţi de natură să fixeze stabilirea paradigmei reportajului ca structură şi proprietăţi discursive. în primul rînd, reportajul ilustrează simptomatic şi exact dimensiunile *civilizaţiei imaginii,* aşa cum o I interpretase Rene Huyghe încă în 1965 *(Lespuissances del'image)*-Perceperea lumii prin reprezentările vizualului, codurile multiple ale receptării generează, în cazul reportajului literar, modalităţi diverse, de la înregistrarea faptului direct, violent, senzaţional şi pînă la extragerea poeticităţii evenimentului sau semnului încărcat de valenţe polisemice, de multiple conotaţii, ele însele stimulent al imaginaţiei şi al zborului imaginar al fanteziei cititorului. Precum norii călători din *Cartea Oltului,* „latifundiari ai fanteziei", cititorii participă, deplin angajaţi în jocul provocator al reporterului, la recrearea reprezentărilor scontate; aşa se explică natura şi patetismul comentariului menite să asedieze, să îmbogăţească, să amplifice sistemul referenţial virtual al imaginilor propuse imaginaţiei cititorului.
Călătoriile sunt termenul prim al reportajului şi fiecare teritoriu cercetat este o aventură a cunoaşterii şi prilej de meditaţie asupra existenţei: ceea ce surprinde şi detaşează reporterul reprezintă punctul central, *axul lumii* propus nouă pentru o restituire în întregul reprezentărilor. Călătoria întreprinsă în Munţii Apuseni stă astfel sub semnul paradigmatic al următoarelor elemente recrutate dintr-o multitudine de alte impresii: „...încă înainte de a ajunge în inima Ţării Moţilor, am văzut două lucruri minunate. Am văzut o femeie mîncînd un măr, şi felul cum moţii privesc munţii. Pe urmă n-am mai văzut nimic atît de adînc, de revelator". La rîndul ei, călătoria întreprinsă în 1939 pe cursul Oltului (*Cartea Oltului*^ apărut în prima sa versiune în 1945, pentru ca ediţia definitivă, devenită „statuia unui rîu", să vadă lumina tiparului în 1976) inaugurează geografia patetică a unei vaste alegorii existenţiale (treptele existenţei) şi ratifică definitiv *poemul cosmologic* scris treptat de Geo Bogza, admirator al genezelor (Delta, Dobrogea) al devenirilor, al lumii minerale *{Ţara de piatră)* sau al arderilor tragice. Poemul cosmologic explică fiorul metafizic al *contemplaţiei geologicului,* al enormului şi al supradimensionării în vaste şi simfonice hiperbole ale miracolelor lumii.
De fapt, sub specia acestor trăsături, care configurează poetica reportajului, Geo Bogza ilustrează poezia marilor mişcări ale lumii, de la geneză şi pînă la semnele mirabile ale civilizaţiei de la sfîrşitul secolului XX. Hieroglifa/ hieroglifele desemnate de poet în reportaje nuntesc de sonurile marilor poeme cosmogonice şi nu mă pot e,me să nu amintesc, aşa cum mi se întîmplă de fiecare dată cînd wu pagini din *Cartea Oltului,* poemul asiro-babilonian *Enuma*-fj L^u ace^ cîntec al treptelor originare: „Cînd sus, cerul nu fusese 1Ca) numit / (Iar) jos, pămîntul (încă) nu purta un nume /, Cînd /

nu exista decît / Apsu, primordialul, născătorul lor, /... Ci numai apele lor mestecîndu-se ca un singur corp, / Nici un loc de păşune nu fusese format (şi) nici măcar un mărăciniş nu apăruse / Cînd nici unul dintre zei nu fusese adus întru fiinţă / Cînd ei (încă) nu fuseseră pe numele lor chemaţi şi /destinele lor / încă / nu fuseseră fixate, / / în acel timp / fură creaţi zeii înăuntrul lor."
Rezonanţa poemului trimite la *Cartea Oltului,* la drumul oamenilor spre culmile Hăşmaşului Mare, la singurătatea pastorilor, ca de început de lume, la nopţile din Ţara Făgăraşului, la fabuloasa existenţă a

podarilor, la plutaşii din Olanu, navigatori veniţi parcă din poemul homeric, la oamenii Cîmpiei, unde Oltul îşi încheie existenţa... O vastă mitologie se edifică simfonic şi, întocmai Iul Antoine de Saint-Exupery, Geo Bogza priveşte lumea pentru a o restitui îmbogăţită şi înnobilată. Reprezentările sunt totdeauna zguduitoare şi nu lipsesc culorile provenite parcă din privirea enormă şi coşmarescă a expresionismului lui Munch sau al lui Ensor (vezi carnavalul ultimului) ca în *înmormîntări.* Alteori, reportajul devine jocul provocator al banalului, al cotidianului, precum în *0 sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizih* „E luni, 10 octombrie 1938, mă cheamă Geo Bogza, am treizeci de ani şi am vizitat pentru prima oară în viaţa mea Mizilul. *Viaţa şi lumea mi se par fantastice, de neînţeles"*(s.n. I..V.)
Statornica admiraţie a autorului însemnărilor de acum e intim legată de o generoasă prietenie arătată de autorul *Cărţii Oltului* Explicaţia e, de fapt, simplă precum sunt multe ale literaturii. In decembrie 1954 publicam în *Steaua,* graţie lui .A.E. Baconsky, prima parte a unui studiu de mai multe zeci de pagini despre scriitorul reporter. în numărul din ianuarie 1955 apărea continuarea. A fosi începutul unor schimburi de mesaje care n-au încetat să sosească la fiecare nouă apariţie de carte semnată de Geo Bogza şi la fiecatf carte de critică a semnatarului acestor rînduri. Transcriu, acun5' în final, dedicaţia de pe ediţia din 1976 a *Cărţii Oltului,* apărută » Editura Minerva: „A fost nevoie de zeci ani de neîntrerupte strada1 pentru ca să pot oferi, în sfîrşit, Domnului Ion Vlad ca pe binemeritat omagiu, versiunea definitivă a acestei cărţi. / Geo Boi Primăvara 1976". Şi nu a fost ultimul mesaj; unele fiind însoţite silueta schiţată a plopului eminescian.

Restituirile sunt în cele mai multe cazuri şi nişte rememorări, ceea ce nu înseamnă că dominant e factorul emoţional. Istoricului literar decis să sfideze inerţia şi lenea uitării comode îi sunt prea bine cunoscute dificultăţile şi chiar riscurile asumate. De aceea actul său este mai degrabă prezidat de luciditate şi de tensiune intelectuală, indispensabile în situaţii precum cea încercată de Nicolae Florescu în contact cu literatura şi cu scrisul (în general) ale lui Octav Şuluţiu.
înainte de a semnala importanţa reeditării romanului *Ambigen,* publicat de Octav Şuluţiu la Editura „Vremea" în 1935, roman însoţit în deceniul patru de un relativ gălăgios cor de exclamaţii pudibonde şi (neapărat) ipocrite, sunt dator să semnalez calitatea şi însemnătatea iniţiativelor lui Nicolae Florescu. Ar fi nedrept să uităm că prefaţatorul actualei ediţii apărute la Editura „Jurnalului literar" (seria „Capricorn") este un istoric literar exemplar şi pasionat pînă la devoţiune faţă de scriitorii uitaţi sau intraţi, prin capriciile istoriei şi ale criticii literare, în conul de umbră al falselor judecăţi, al iluziilor şi jocului incert al judecăţilor emise cîndva... în ce priveşte scrisul lui Octav Şuluţiu, criticul apreciat şi romancierul uitat, Nicolae Florescu i-a consacrat o ediţie selectivă din articolele, eseurile şi cronicile sale (Editura „Minerva", 1974), mult mai numeroase, avem să observăm, decît cele adunate de scriitorul-critic în volumul său *Pe margini de cărţi* (Editura Miron Neagu, Sighişoara, 1938).
Nicolae Florescu ţinea să mă avertizeze în dedicaţia datată 29 august 1974 că volumul e departe de a-i satisface proiectul editorial (era vorba, probabil, de omisiuni impuse Pnn substanţa unora dintre articolele şi comentariile lui Şuluţiu). refaţa, de o remarcabilă calitate, şi informaţiile extrem de ^guroase vor servi cititorului interesat de destinul tragic al lui *Ju* V/U^£u Ş^ ^a editarea de către acelaşi Nicolae Florescu a fUJUi acestui torturat scriitor, mistuit de „insomniile" - ^6 gustu^ Pătimaş al introspecţiei şi al autoanalizei rf^ ^ a^so^ute^e sincerităţi ale unui eu în permanenţă e **fantomele** dostoievskiene ale conştiinţei tragicului.

Jurnalul'(Editura „Dacia", 1975, seria „Restituri") şi acum romanul *Ambigen* (aşteptăm şi reeditarea celui de al doilea roman, *Mîntuire,* apărut în 1943 la Editura „Socec") întregesc spaţiul literar al deceniului patru, al anilor imediat următori, şi ne îngăduie să îl însoţim pe scriitorul dispărut la abia patruzeci de ani în atmosfera literară a timpului.
Aşadar, reamintind rolul lui Nicolae Florescu (să menţionăm acum, în grabă şi într-un spaţiu limitat, iniţiativele sale în cunoaşterea lui Anton Holban: *Pseudojurnal* şi *Jocurile Daniei,* primul text îngrijit împreună cu Ileana Corbea), ţin să precizez că avem în acest neobosit şi inteligent comentator al fenomenului literar românesc interbelic un editor şi istoric literar cu totul remarcabil, dispus să provoace şi să înfrunte dificultăţile de ordin editorial şi publicistic: ne gîndim, se înţelege, \a *Jurnalul literar şi* la numeroasele sale iniţiative ce au asociat şi Institutul „G.
Călinescu".

Dar să revin la restituirea romanului *Ambigen* (îngrijirea
textului îi aparţine Mihaelei Constantinescu). Octav Şuluţiu lucrase
la filele manuscrisului în cursul anilor 1932-l933; la apariţia cărţii,
criticul-scriitor este intervievat (printre alţii, şi de către Zaharia
Stancu), iar răspunsurile sale sunt evident amendabile din unghiul
unei lecturi întreprinse după mai bine de şase decenii, cînd motivul
cărţii şi discursul persoanei întîi, în convenţia şi în codul „jurnalului"
cu accente autobiografice, nu mai au caracterul unei viziuni
îndrăzneţe, chiar dacă aceasta este pusă sub tutela unor mari
prozatori ai lumii precum D.H. Lawrence, Aldous Huxley sau,
parţial, Andre Gide. Sigur e că textul se plasează în orizontul de
aşteptare al romanului românesc, înrudindu-se cu experienţa
romanescă a lui Mircea Eliade *{întoarcerea din rai, Huliganii),* Anton
Holban (*O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana* şi, mai cu seamă,
Jocurile Daniei, pentru unele momente ale aventurii erotice trăite
de Di, autorul confesiunilor înfrigurate din *Ambigen)* sau Gib I-
Mihăescu *(Donna Alba,* dar în special *Rusoaica,* unde obsesia şţ
fascinaţia Iubirii în absolut mistuie existenţa locotenentului
Ragaiac), Mihail Sebastian sau Pavel Dan, ultimul atît de înrudi
prin seismele unei existenţe zbuciumate, torturate de suferinţa !j
devastate de sentimentul iremediabilei singurătăţi.

In labirintul lecturilor

Cînd criticul Octav Şuluţiu definea specificul prozei lui Anton Holban, îşi fixa propria alternativă („expresia directă a unui conţinut sufletesc"), prezidată de luciditate şi de mecanismele analizei psihologice. Mai important e faptul că Octav Şuluţiu se apropie de natura fenomenului care încorporează literatura celor de mai sus (proza lui Camil Petrescu), în general *literatura autenticităţii.* Relaţia vegheată de convenţii narative şi, prin urmare, de liniile ficţiunii epice, a literaturii cu viaţa; identificarea şi consecinţele acesteia pentru modul de a fi sau pentru posibila disoluţie a discursului narativ („Literatura lui A.H. este trăită de două ori, o dată în mod propriu şi apoi retrospectiv, la *transcrierea* a/"(s.n. I.V.); autobiograficul şi transcenderea lui în spaţiul literaturii, unde funcţionează legile creaţiei, sunt termeni controlaţi - la Octav Şuluţiu, ca şi la Mircea Eliade sau Mihail Sebastian - de ideea autenticităţii şi a experienţelor trăite (literatura fiind „o bandă seismografică"). Azi sensurile autenticităţii sunt mai clare şi implicaţiile restrictive ale genului nu mai pot stîrni entuziasmul; cel mult, avem să înţelegem harta mai colorată şi mai bogată în reliefuri a prozei româneşti moderne.
Refuzînd apropierea de jurnal a cărţii sale, Octav Şuluţiu răspunde interlocutorului său (un interviu din 1935; vezi *Romanul românesc în interviuri,* voi. IV, partea I, p. 33-46), subliniind efortul elaborării, străin spontaneităţii „autenticiste" - a transcris de patru ori textul -, şi recunoscînd stimulii realului (un fapt „care mi s-a întîmplat mie"), existenţa unor amănunte inavuabile şi, prin urmare, transfigurate prin naraţiunea epică. Octav Şuluţiu este şi în ipostaza de romancier un spirit confesiv, dar cenzurat de luciditatea camilpetresciană a conştiinţei totdeauna tragice ca viziune. Freudian şi tributar - o spune el însuşi - teoriei lui Weininger despre sex şi sexualitate, scriitorul scrie un roman în care mitul androginului pare a influenţa obsesia erotică, frenezia simţurilor şi senzualitatea unui destin paralizat, totuşi, în faţa Femeii. Important e, cum remarcă scriitorul ■ chestionat la data apariţiei cărţii, că romancierul transcende în "metafizica iubirii instinctul primar şi, sub specia esteticului, [bl]ograficul şi fiziologicul sunt stăpîniţi.
Octav Şuluţiu sancţiona (într-un interviu din 1934 cu Zaharia [3] ancu) *excesul de psihologism.* O făcuse înaintea lui Şerban

Cioculescu şi, indirect, înainte de Pompiliu Constantinescu. Preferinţele sale sunt scriitorii unde experienţa existenţială îşi subordonează formula analizei (D. H. Lawrence, A. Malraux, John dos Passos, iar la noi, e mai apropiat de Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Anton Holban, I. Peltz).
Mecanica deconspirată a analizei şi devitalizarea motivelor literaturii excesiv psihologizante (vezi şi opiniile lui Eugen Ionescu din interviurile şi comentariile adunate în cele două volume din *Război cu toată lumea,* Ed. Humanitas, 1992); climatul literar în care se formează şi unde comunicarea analitică

e considerată în totul demontabilă şi previzibilă în strategia descoperirilor produse de romanul deceniilor trei-patru, decid alternativa jurnalului - experienţă ontologică şi diagramă a obsesiei femeii şi a cuplului (Romanele lui Mircea Eliade: autobiograficul, mobilitatea experienţei subiective, frenetica cercetare a fiinţei interioare prin autoanaliză, aventura erotică şi trăirea sugrumată de luciditatea paralizantă adesea etc. sunt de natură să explice orizonturile poeticii lui Octav Şuluţiu).
La apariţie, romanul stîrneşte comentarii relativ moderate şi e de semnalat faptul că doi redutabili comentatori/cronicari menţionează în termeni pozitivi apariţia cărţii. într-o retrospectivă a creaţiei epice *{Epica 1930-l940),* Pompiliu Constantinescu remarcă „debutul îndrăzneţ al d-lui Octav Şuluţiu cu *Ambigen" {Scrieri,* 6, Editura „Minerva", 1972). Peisajul literar este cu adevărat semnificativ şi alături de Hortensia Papadat-Bengescu („cliniciană a iubirii", notează Pompiliu Constantinescu), de *Rusoaica, Adela, De două mii de ani, întoarcerea din rai,* de proza lui M. Blecher şi Anton Holban situarea lui Octav Şuluţiu nu e defel lipsită de semnificaţie. La rîndul său, Şerban Cioculescu va menţiona în cronica din *Revista Fundaţiilor Regale* (II; 1935, *f* valoarea „Jurnalului" sufletesc şi profunzimea analizei.
în familia scriitorilor şi a operelor pomenite, „jurnalul romanesc al lui Octav Şuluţiu urmează regulile discursului persoanei întîi; confesiunea e adresată unui posibil interlocutor imaginar, visat şi dorit: Femeia visurilor, aşteptată şi niciodată întîlnită. Sub specia motivului / motivelor, scriitorul nu depăşeşte cadrele prozei de analiză (visul, imaginarul, obsesia, aspiraţiil[e]> nostalgiile secrete şi tainicele gîndun deconspirate etc). Şi totuşi»
romancierul trăieşte, prin jocul multiplelor oglinzi, drama lucidei observaţii, teribile, tragice prin paralizia sentimentelor, a voinţei şi a dorinţei de a afla: „Trebuie să spun cum a crescut această maladie temperamentală, cum a prins teren în voinţa mea, cum a cuprins-o asemeni unui vîsc a îmbrăţişat-o pînă la înăbuşire". E o aventură observată, pîndită, supravegheată şi sancţionată treptat: luciditatea, drama lucidităţii se transcriu, - sunt echivalentul acestor mecanisme greu de mărturisit. Scrisul apare ca soluţie şi alternativă la obsesia chemării şi căutării, exorcizînd, pînă la un punct („Atît mi-a mai rămas: ca să pot scrie"). Confesiunea îşi reclamă drepturile şi „Jurnalul" înregistrează, transcriind diagrama aventurii existenţiale care ne plasează - spuneam - dincolo de mecanismele previzibile ale analizei psihologice. Ea nu este respinsă categoric; în schimb, însemnările nude, fixarea magnetică a atenţiei, a impresiilor, a senzaţiilor, a reflecţiei despre căutarea iubirii, focalizarea tuturor elementelor discursului spre *aventura erotică*(ipostază existenţială a vieţii şi a chemării morţii) salvează de monotonia analizei.
Asistăm la exerciţiul fixării imaginilor şi al concentrării lor precum în tehnica „punerii în abis" şi „aventura miraculoasă" este provocată de situarea în centrul *Caietului* a motivului erotic. De fapt, e mai mult decît diagrama căutării, a exaltării, a dezgustului, a promiscuului, căderii, eşecurilor şi năzuinţelor hrănite de iluzii. E jurnalul unui EU ce se caută, se autoexaminează şi, mai cu seamă, se autoflagelează dostoievskian, pînă la ultimele consecinţe ale suferinţelor provocate în numele lucidităţii crude, necruţătoare.
Desigur, „Jurnalul" urmează unui pact unde naratorul se confesează, sperînd într-un interlocutor capabil să-l înţeleagă. Drama confesiunilor, în general, este generată de nesiguranţa existenţei unui destinatar / confesor, iar irepresibila dorinţă de a confesa totul [e] şi ea o parte componentă a regulilor, convenţiilor („Dacă n-aş scrie, aş urla pereţilor ce am de spus, numai pentru a auzi împărtăşită suferinţa"). „Autenticismul", sugestia experienţei trăite Ş[1] netrucate, ca şi *ideea oglinzilor paralele,* - voluptatea autocontemplării şi a decantării pînă la sfîrşiere lăuntrică -odelează şi discursul. E vorba de evitarea spiritului (chiar şi a

stilului) calofil, a artificiului (de fapt artificiul e substituit de alte echivalenţe convenţionale).
Reflexiv şi cu accente proprii moralistului, „jurnalul" devine mai credibil - din unghiul poeticii narative - atunci cînd el oferă succesiunea unor *fragmente.* Tehnica fragmentului dă cu adevărat mobilitate epică romanului; stimulează autenticitatea confesiunii directe, lucid receptate şi transcrise fără nici o preocupare pentru stil. Tensiunea şi dramatismul fragmentelor, lapidaritatea însemnărilor, impresia de fracturare a gîndurilor, hărţuite şi pîndite de demonii lucidităţii, dau un real interes unor file din romanul ce ne apare azi atît de „cuminte" şi totuşi simptomatic pentru evoluţia prozei existenţialiste. Nu văd de ce n-am apropia protagonistul| romanului *Ambigen* de eroul lui Albert Camus din *Străinul,* recomandînd o stare de spirit şi făcîndu-ne să convocam, în spaţiul neliniştilor,

spaimei şi neputinţei absurde, personajele lui Anton Holban şi ale lui M. Blecher, ale lui Mircea Eliade şi, bineînţeles] ale lui Octav Şuluţiu. Ţipătul tragic al lui Di, torturat de fantasma şi însetat de iubirea epurată de chinurile cărnii, se aude în literaturi inaugurată, cred, de Andie Gide şi continuată în alte orizontul! existenţiale de literatura deceniilor străbătute de spectrul dezastrelor, războiului şi al lagărelor de concentrare: „Sunt mediocru. Nu sunt creator / Sunt steril. Sunt o fantoşă. Sunt o imitaţie. / Mă doare, mă doare!".

Jurnal al iubirii şi, poate mai degrabă, al aventurii erotidij imaginare, netrăite, *Ambigen* a produs reacţii vii la apariţie, părîra a fi extrem de îndrăzneţ în mărturia lui despre ipostazei erotismului. Obsesia sexualităţii şi a chemării femeii; senzualitate] ce se insinuează tulburător şi convingător în carte; fascinat trupului şi a cărnii; blestemul lucidităţii paralizante şi torturau fac din roman o carte cu un destin aparte, la data apariţiei.

Există la Octav Şuluţiu o ştiinţă a sugerării sensualităţii; percepţiei trupului, aromelor şi parfumurilor distilate de feminităţi deplină. Privirea ce contemplă imaginează aventuri extraordina^ şi examinează lucid comportamentele; ne asociază discurs' stendhalian şi nu e de mirare că romancierul nostru trimite Fabrice del Dongo sau la eroul gidian învins de luciditate şi ni irepresibil spre evadare. Femeile lui Octav Şuluţiu păstn

misterul privirii şi al corpului, al mătăsii grele, negre, ea însăşi sursa unor senzaţii inavuabile. Di este bărbatul lipsit de iniţiative erotice, trăind şi transferînd în imaginar şi în vis experienţe îndrăzneţe, stări de androgin însetat de iubire şi chemat de misterul feminin („Aş putea înşira o sută de femei cărora le-am călcat pe urmă ca un lup").

E căutarea obsedantă a iubirii şi a corpului femeii precum la Gib I. Mihăescu în *Rusoaica,* romanul, cred, cel mai izbutit la noi pe motivul erosului dezlănţuit şi avînd argumente în planul existenţei, al cunoaşterii, al fiinţei totale. Experienţele sunt totdeauna eşecuri şi e interesant de văzut cum drama confesată în *Jurnal*se transcrie (mecanismul oglinzilor paralele) în roman. E vorba de amintirea febrilei căutări a unei femei în întunericul sălii de cinematograf. Supradimensionarea senzaţiilor înregistrate şi decantate apoi (în ambele texte!) marchează formula şi ideea *dublului autenticist* despre care Nicolae Florescu se pronunţă în deplină cunoştinţă de termeni şi concepte. Analiza stărilor trăite, rememorarea şi lucida lor estimare; seismele eşecurilor şi speranţa („iubirea de neatins"); pendularea între frigurile cărnii şi transcenderea ei („nu am nevoie de carnea ei, ci de sufletul ei"); aspiraţia la calm şi echilibru, la o fericire încălzită de focul privirilor tandre ale femeii ilustrează ipostaze ale eroticului articulat şi argumentat în ordine strict narativă.

Umilinţa eroului din „Jurnalul"-roman este, pînă la un punct, de extracţie dostoievskiană şi anunţă dominanta romanului *Mîntuire,* fizionomia personajului din cartea apărută în 1943. Să mai remarc faptul că romanul lui Octav Şuluţiu refuză privirea mînjită de patologia sexuală şi, în general, de dereglările în plan erotic. Un roman ca *Don Juan Cocoşatul,* bunăoară, al lui Ion Călugăru, apărut cu un an înainte (1934), deşi inspirat din aceeaşi obsesie a femeii şi a raporturilor sexuale, acordînd sexului preeminenţă totală, e mai degrabă un ro-man al stărilor şi reacţiilor / comportamentelor situate în plină Patologie sexuală (aventurile lui Pablo). Experienţele eroului lui ctav Şuluţiu sunt rememorate în „jurnal" şi sunt, mai de aproape, succesiunea eşecurilor şi neputinţei convertite în abulia Ir°tagonistului ce se detestă definitiv şi în termeni violenţi, autof]agelîndu-se sîngeros. Ata şi tragedia eşecului; Nina şi Ana,

Judith, atît de înrudită cu eroina lui Anton Holban din *Jocurile Daniei,* Eveline şi pensionarele caselor de toleranţă (Elina) sunt înregistrate ca ipostaze ale reacţiilor unui personaj absurd, învins ineluctabil, sclav al viselor şi al imaginaţiei febricitare.

Ar fi să greşim dacă am uita una dintre constantele romanului lui Octav Şuluţiu: *luciditatea analizeişiautointrospecţia*amplificate pînă la enorm şi pînă la un dramatic narcisism inversat, negativ, dacă se poate spune astfel. Luciditatea este termenul tutelar al disecţiilor şi al distilării senzaţiilor, al percepţiilor împinse pînă la obsesie. „In orice femeie din provincie zace o Emma Bovary. Ea nu era decît varianta ei, de astă dată avînd conştiinţa cazului său, pentru că de multe ori propunea să-i scriu romanul, ceea ce desigur n-ar fi cerut în nici un caz eroina aceea. Dar timpurile au evoluat şi azi noua doamnă Bovary şi-ar putea diseca lucid cazul, poate destul de lucid ca să fie banal, sigur destul de crud

ca să te sperie şi să crezi că e «altceva» şi, desigur, şi l-ar putea pune singură pe hîrtie". însemnarea din roman este extrem de edificatoare pentru natura discursului şi pentru proiecţia lucidităţii în raporturile - convenţiile şi regulile - *Jocului" autenticităţii narative.*

Personaj consumat de dramele existenţei, camusian *avânt la lettre,* Di duce o existenţă cenuşie, paralizată de neputinţă şi de o abulie incurabilă. Mitul eroului tern, sisific, învins în toate bătăliile existenţei, tînărul din roman, aspirînd la iubire şi la puterea creaţiei, trăieşte descoperindu-se, autoexaminîndu-se şi autotorturîndu-se. Scrisul pare a fi alternativa salvării sau a damnării. Un autoportret desenat nemilos şi violent („Mi-e scîrbă de mine, mi-e grozav dej scîrbă" / „Mă detest") este conjugat cu însemnările provocate de autocontemplarea în oglinzile nemiloase ale conştiinţei („De cîte ori j mă uit în oglindă mă scuip"). Autoflagelarea provine, desigur, din viziunea dostoievskiană a fiinţelor înfrînte sau pe cale de a ispăşi prin umilinţă destinul dăruit de forţe inextricabile. De fapt, motivul principal al cărţii, cred, nu este doar obsedanta şi devoratoarea chemare a iubirii, ci *singurătatea fiinţei, tragica singurătate a omului în imposibilitatea de a comunica.* Mărturisirea este edificatoare: „Parcă aş fi singur pe lumea asta. Nu mă mai preocupă nimeni din,j jur şi nimic, afară de iubirea de neatins" sau, în altă însemnare: „Singur cu nevoia de dragoste". Singurătatea este generatorul stărilor
celor mai exasperante şi mai grave ale fiinţei asediate de nelinişti şi de paralizia voinţei de a acţiona sau chiar de a crea.

Complexele lucid examinate şi decantate; enormul viselor; nostalgia mateină a secolului al XVIII-lea; autocenzurarea comportamentului şi, de aici, o mai acută şi torturantă stare lăuntrică sunt *transcrieri'înplanul'creaţiei*"ale unei conştiinţe de artist autentic. Constatarea definitivă: *„Suntprea lucid'* este corolarul romanului-jurnal scris de Octav Şuluţiu în spaţiul prozei româneşti interbelice cu instrumentele analistului ce depăşeşte formula mecanismelor consumate şi uzate ale metodei. Vidul şi inerţia sunt parcă inspirate de viziunea prozei existenţialiste de mai tîrziu, iar analiza abuliei, sugestia mitului androgin şi voluptatea confesiunilor totale ne situează în spaţiul prozei modernismului pregătit să anunţe experienţe şi mai intense şi mai puternic controlate de luciditatea discursului romanesc din perioada post-modernismului.

In Jurnalul pvopr'm-zm scriitorul mărturiseşte o profundă ştiinţă a scrisului, a vocaţiei şi destinului creatorului de literatură. E sentimentul comunicat, nu o dată, de Pavel Dan în zbuciumatul său „Jurnal" şi în corespondenţa cu Ion Breazu şi Ion Chinezu. Gidismul eroului din roman şi reacţiile descinse parcă din Andre Gide, surprinse în *Jurnal,* sunt ale unei experienţe de viaţă dominate de aspiraţie spre literatură. O literatură capabilă să evite livrescul („Nu există livrescul. Nu există decît viaţă"). Cum este viaţa? Cum poate fi trăită? Unde apare tragicul existenţei şi marca lucidităţii tragice? Iată întrebările puse personajului şi mai cu seamă scriitorului atît de preocupat, în 1935, într-o filă de jurnal, de soarta romanului *Ambigen,* abia apărut: „Ce destin va avea? Ce scandal va stîrni? Ce succes va avea? Cum îl va înţelege critica? Atîtea întrebări neliniştitoare".

Un „dosar" uitat...

^ de ul^ă *ani...* (1934) şi a „dosarului

alcătuit de Mihail Sebastian, autorul supus unui necruţător atac în presa vremii (tirul polemicii şi al acuzelor concerta - aparent paradoxal - toate orientările şi toate „manifestele" situate între stînga politică şi extrema dreaptă tot mai vehement şi mai agresiv antisemită în deceniul patru). Textul apărut sub titlul *Cum am devenit huligan* (1935) depăşeşte simpla întreprindere de restituire a literaturii ignorate sau eludate în deceniile de pînă în decembrie 1989. Cum în acest caz e vorba de un scriitor ratificat de istoria literaturii contemporane, şi cum „procesul" romanului a provocat o „instanţă", unde termenii şi argumentele au intrat în zonele politicului şi ale fenomenelor paraliterare, cărţile au beneficiat -atunci - de un ecou uimitor şi (privit azi) simptomatic pentru destinul zbuciumat al culturii noastre alterate de politic şi de agresivitatea intolerantă a unor grupări de extremă dreaptă. Nu e mai puţin adevărat că şi dinspre presa democratică, lucidă şi echilibrată, precum şi dinspre reprezentanţii comunităţii evreieşti atacurile n-au fost (adesea) cu nimic mai tolerante sau mai ponderate.

Mihail Sebastian a avut privilegiul unor „lecturi" prezidate de cultură şi de urbanitate literară, de bun simţ şi de înţelegere exactă a faptului literar, disociat şi examinat sub specia literarităţii, a proprietăţilor creaţiei. E vorba, mai întîi, de excelente (şi azi valabile) comentarii venite de la Pompiliu Constantinescu: cronicile la *De două mii de ani...şi Cum am devenit huligan* păstrează - spre lauda

acestui mare critic - calmul interpretării şi al analizei netulburate sau contaminate de impulsuri extraliterare. Criticul proclamă net relaţia dintre faptul artistic şi natura unor dezbateri precum aceea a „problemei evreieşti": „Cine caută soluţii generale în acest roman - scrie Pompiliu Constantinescu -, caută ceva extraartistic, caută ceea ce nu intră în esenţa unei opere literare *{Scrieri,* 4, Ed. Minerva, 1970). Ar mai fi de subliniat ceva: criticul îşi confirmă vocaţia premonitorie, anunţînd polemicile şi replicile dure, aprige, iscate, cum se ştie acum, de apariţia romanului şi d' prefaţa semnată de Nae Ionescu, profesorul lui Mihail Sebastianî protectorul tînărului venit de la Brăila în capitală („Nae Ionescu a fost directorul nostru de conştiinţă", scria autorul romanului Ş; redactorul „Cuvîntului"; profesorul era pentru discipolul dezama»
mai tîrziu - aşa cum ni se confesează în *Cum am devenit huligan* -„...un om dramatic, fără certitudini asupritoare, fără intoleranţe, gata să înţeleagă o viaţă de om în toate îndoielile şi umbrele ei") în anul 1927. Aidoma lui Pompiliu Constantinescu, în intervenţiile lui Octav Şuluţiu (observaţiile acestuia sunt remarcabile şi trimit la carte, la proprietăţile ei analitice, la excesul de reflecţie etc.) şi în ale lui Şerban Cioculescu sunt de aflat termenii reali, lucizi şi normali ai vieţii literare tulburate pe atunci (sau: şi pe atunci) de confuzia gravă de planuri şi de intruziunea, brutală a politicii în cultură.
Romanul provoacă, iar *Prefaţa* lui Nae Ionescu are darul de a declanşa replicile. E firesc, aşadar, să încep cu „dosarul" prezentat cu abilitate şi inteligenţă în cartea din 1935, unde articolele scriitorului sunt alăturate unor fragmente din posibila antologie a ecourilor din presa vremii. Sunt fragmente „colate" ingenios şi în virtutea unei strategii remarcabile; sunt explicaţii, note în subsol; sunt trimiteri menite să recreeze atmosfera şi să refacă tensiunea momentului; sunt explicaţii pentru înţelegerea „problemei iudaice", obsedantă şi (atunci) amplificată de atacurile antisemite violente. Italia şi Germania nu mai sunt abstracţii şi „programe", iar problema evreilor se afla sub semne ostile, ameninţătoare, fără ca cineva să bănuiască holocaustul, crimele şi consecinţele exacerbărilor grupărilor de extremă dreaptă. Din punctul de vedere al scriitorului -şi din acela al criticilor pomeniţi înainte - romanul a generat o lectură ieşită din sfera literaturii şi transgresarea zonelor literaturii se explica, pe de o parte, prin tensiunile momentului istoric, ca şi prin confuziile de care se făceau vinovaţi comentatorii provocaţi de „prefaţă" şi de reflecţiile eroului romanului, narator tentat de voluptatea confesiunii în filele unor „caiete". Jurnalul, cum e conceput, de altfel, ca formulă romanul *De două mii de ani...,* ■nregistrează meditaţia unui tînăr intelectual evreu obligat (de evenimentele, obsedante şi insistente în cele din urmă, din viaţa Politică şi, mai cu seamă, universitară) să examineze condiţia sa, "woceptarea asumării etniei, a militantismului, dar şi silit să ia act e asalturile venite din direcţii diverse.
Seb on ^e care pomemse era sancţionată nu doar de Mihail
Cu .lanj Să precizăm că şi romancierul se pronunţase în deplină
lnţa de cauză asupra genului romanesc: natura ficţiunii epice;

transcenderea realului şi a referinţelor biografice (chiar şi în romanul de factură „autobiografică" precum cel în discuţie); simularea realului prin cultivarea autenticităţii de tip gidian; experienţele naratorului-personaj, trăind intens drama lucidităţii, a spectacolului oferit de *jocul unor oglinzi paralele* (dedublarea şi disputele lăuntrice ale duplicităţii catastrofale şi, în cele din urmă, tragice) sunt de reţinut. Evident, scriitorul nu ignorează atari aspecte. O va spune în „dosarul" său, atacînd procedeul lecturilor fragmentare şi al citatelor mutilate („O carte este un lucru organic, în care fiecare detaliu este luminat de contextul său"), reamintind adevăruri elementare despre natura creată (fictivă) a personajelor, despre caducitatea lecturii sub prejudecata „romanului cu cheie". Setea de a şti cine se ascunde sub numele unui anume personaj; curiozitatea subelementară a cititorului pervertit vin din necunoaşterea acestor elementare date ale creaţiei şi ale dreptului de a inventa. Mihail Sebastian precizează, de altminteri, într-un articol din 1935: „Chiar atunci cînd un roman are un punct de plecare în realitate, punctul său final este neapărat în ficţiune" *{Romanul cu cheie,* în voi. *Eseuri. Cronici. Memorial,* 1972). Sunt locuri comune ale lecturii ignorate pe-atunci din raţiuni care nu aveau nimic de-a face cu literatura.
Evident, cauzele sunt de aflat şi în *Prefaţa* lui Nae Ionescu; *metafizica* iudaismului nu era de natură să obţină comprehensiunea vreunei părţi. Acceptarea destinului tragic al evreilor ca dat inexorabil, situat în afara legilor cauzalităţii istorice; natura ineluctabilă a proceselor, în opinia lui Nae Ionescu; sofismele şi jocul gratuit ale unor silogisme care nu pot ţine loc de argumente, au să-l dezamăgească şi

pe fostul elev surprins de „evoluţia" magistrului. Cum anul 1934 este pentru autorul „dosarului" la *falsul jurnal* din roman „un an huliganic" şi cum analiza sa descoperă lucid şi extrem de exact natura internă a totalitarismului (ideologie şi manifestări concrete), diagnosticul fiind cu adevărat surprinzător prin rigoare („Cămăşile negre, brune, albastre şi verzi simplii violent ideile şi sentimentele"), Mihail Sebastian îşi asumă dreptul ripostei prin montarea „dosarului" cu piesele pregătite pentru *o* magistratură absentă în mare măsură în 1935 şi, mai grav, în a^nlî următori ai deceniului. *Prefaţa* strălucea prin jocul silogismelor?

al sofismelor („Iuda suferă şi *trebuie să* sufere"; „Iuda se chinuieşte, pentru că... e Iuda"). Simplificarea este chiar aici, şi metafizica formulată de Nae Ionescu avea să fie atît de tragic anulată de spectacolul infernal al „problemei evreieşti" în interpretare... nazistă. E poate momentul să spunem că, citite azi, paginile romanului, dar mai cu seamă ale „romanului despre roman" *{Cum am devenit huligan)* sunt o biată şi naivă invitaţie la meditaţie despre replicile Istoriei (ignorate şi de dascăl şi de elev). Fiindcă Istoria a dat răspunsuri tragice dar şi rezolvări la ceea ce părea utopia unui popor: crearea statului evreu şi destinul diasporei evreieşti. „Fatalitatea iudaică", despre care glosează eroul-narator şi autorul *Prefeţei,* pare acum un joc de cea mai jalnică extracţie. Mistica iudaismului? Legile istoriei au refuzat diletantismul filosofic. Din orice unghi am privi, retragerea în metafizică sau supralicitarea specificului etnic (iudaismul patetic şi lucid; natura spiritului critic etc.) sunt acum subiect de *reflecţie literară şi*'nicidecum doctrinară aşa cum o dorea mai tîrziu Mihail Sebastian.
Scris din perspectiva persoanei întîi romanul este un *Jurnal* creator de atmosferă şi de personaje. Unele sunt desenate nuanţat şi cu vocaţia observaţiei analitice (moralismul e şi el prezent). Abraham Sulitzer, negustorul de cărţi; Marin Dronţu, Marga Stern sunt personaje în relief analitic, iar pictura mediului (oraşul de la Dunăre, atmosfera familială, culorile toamnei) vin din sensibilitatea care transcrie starea interioară a naratorului.
Obsesia formulei gidiene e evidentă, ca şi aceea a sugestiei analitice, proustiene (de fapt referinţele pot proveni chiar de la Stendhal). Părţile I, II, V cultivă analiza împinsă pînă la ultimele consecinţe ale autoconfesiunii şi ale lucidei contemplări, în timp ce partea a treia (lumea petrolului în varianta cezarpetresciană ^sau, în apropiere, a lui Radu Tudoran) impune o detaşare epică Pnn obiectivare; partea a patra e jurnalul pseudofictiv al impresiilor Pariziene (există şi varianta jurnalului propriu-zis la Mihail ebastian), unde preeminent este „moralismul clasic", dar şi cel oustian, prin demonul observaţiei moravurilor şi caracterelor.
senţial e în *De două mii de ani...* nivelul tensiunii analitice. ltOrUl adoptă (suntem în 1934) varianta romanului de analiză 1 examenul prezidat de luciditate, de experienţa fiinţei, de

sinceritatea destăinuirilor, într-o lecţie de literatură a alternativelor existenţiale decisive (autenticismul e înrudit cu al lui Mircea Eliade, Pavel Dan, A. Holban, M. Blecher). E romanul unui destin pentru care autoanaliza este modul de a fi şi de a te descoperi, fără a mai căuta hotarele literaturii în jocul aparenţelor şi al oglinzilor proiectate cu o uimitoare siguranţă de romancier. Şi în fond aceasta e *De două mii de ani...* azi.
La data publicării articolului (februarie 1991), autorul comentariului nu avea cum să prevadă apariţia în 1996 la Editura Humanitas a *Jurnalului* lui Mihail Sebastian. însemnările (1935-l944) dau acum răspunsuri de-a dreptul copleşitoare prin dramatismul lor. E diagrama unei existenţe torturate, sensibile, traumatizate şi suprem memorabile.
Prozatorul şi observatorul uimit, derutat, înspăimîntat chiar, se conturează în una dintre cele mai discutate apariţii editoriale. Şi poate că numai Jurnalele lui Ion D. Sîrbu şi Alice Voinescu pot da şansa de a ne reprezenta un timp al Istoriei. Regimurile totalitare au trăsăturile lor comune dar şi datele lor diferenţiale.
Mihail Sebastian a trăit mai degrabă în regimul infernului său interior. Evenimentele, raporturile interumane, singurătatea ca, spaimele şi neliniştile, dezamăgirile şi rănile produse de Istorie sunt ale unui scriitor. Nu lipsesc, aşadar, şi notele unui jurnal de creaţie. Mai presus de toate e, însă, sentimentul unei tragice înstrăinări agresate şi accentuate torturant de Timp.

Abia *Jurnalul. 1935-l944* dă răspunsuri (chiar şi numai parţial) la „Dosarul" romanului şi la „procesul" acestuia.

Proza lui A.E. **Baconsky**

„Noapte şi ochii bisericii ard/ în albastru şi totul e plin de stafii -/ unele vin din cavernele cu oase încrucişate/altele vin din vechi aurite imperii moarte demulf {Nocturnă, în volumul *Corabia lui Sebastian).* Reîntîlnirea cu proza lui A.E. Baconsky *{Echinoxul nebunilor şi alte povestiri,* 1967) şi prima lectură a *Bisericii Negre*

(proză unitară şi în totul asociabilă textelor anterioare, datînd din 1970, cunoscută în versiunea germană din 1976) prilejuiesc recunoaşterea unui univers grav, tinzînd spre tragic şi spre meditaţia specifică prozei poetice. Motive întîlnite în *Cadavre în vid{1969)* şi în *Corabia lui Sebastian* (1978) devin mai ample dezvoltări puse sub semnul stilistic al prozei lui Mateiu I. Caragiale, al straniului şi fantasticului poesc, al universului învăluit în simboluri din proza lui Ion Vinea.

Dincolo de înrudiri de ordin stilistic şi de infuzia poeziei în discursul „narativ", suntem atraşi într-o lume a singurătăţii şi a neliniştilor, a bizarului şi a spaimelor interioare. Un peisaj uman singular, cu fiinţe „fără căpătîi", mistuite de „lenea, singurătatea şi pustiul" devastatoare, atît de înrudit cu eroii mateini din *Craii de Curte-veche,* ne face să intrăm într-un teritoriu de umbre, de exasperări şi de rătăciri.

„Dezmoşteniţii" lui A.E. Baconsky sunt fiinţe care trăiesc spaimele şi coşmarurile unei lumi refuzate („pornind la un drum al desperării şi al groazei"). Fantastica desfăşurare a lumii provoacă teroarea şi exaltările, iar liniile peisajului sunt desenate prin simboluri care dau textelor aspectul unor hieroglife cu o vastă polisemie. Sub impulsul obscur al unor stări mereu tensionate, oamenii descifrează în mişcarea halucinantă a norilor, în zborul pescăruşilor, în privelіştea colibelor „negre şi moarte" avertismente, fiorul morţii şi al prăbuşirilor. Amintindu-ne, pînă la un punct, de neliniştea existenţială a prozelor lui Ştefan Bănulescu *{Iarna bărbap'lor),* textele, veritabile poeme în proză în care nucleele narative au o funcţie secundară, păstrînd doar valoarea unui scenariu pentru aventura interioară a unui Eu străbătut de teribile suferinţe, sunt un ecou al unui teritoriu populat de umbre groteşti, de metamorfoze aidoma celor din proza fantastică a unui Edgar Poe. Colonia de pescari şi suspectele figuri („hiene dezgustătoare, deprinse să lingă ordurile unui atemporal Levant") venite în preajma farului, coincidenţe - aparent provocate, precum în romanul ..negru" - sau, mai înainte, în romanul gotic, exaltarea simţurilor, Şi experienţele absolute singulare aparţin unui univers coşmaresc. Probabil că somptuozitatea frazei, superba desfăşurare a enunţurilor de veritabil poem, alegerea cuvîntului, toate trimiţînd

spre Mateiu I. Caragiale, ar trebui să ne facă să vedem în textele primului volum nişte exerciţii de stil. în fapt, în *Echinoxul nebunilor,* cu cele zece titluri (volumul din 1967 omitea „povestirea" a IX-a, *Ultimul rol)* avem de-a face cu o meditaţie proiectată printr-un destin asupra unei lumi refuzate prin fantastic, prin disperare, prin exasperare şi prin suferinţă. Singurătatea, izolarea, refuzul oamenilor devin atitudini ale unei conştiinţe ce agonizează, respingînd o lume a Urîtului şi a înfrîngerilor. Pagini precum cele din *Cel-mai-mare,* amintind de povestirea fantastică a lui Gabriel Garcia Mărquez, sunt semnificative; marea devine simbolul aşteptărilor şi al deziluziilor: „Ne obişnuiserăm cu gîndul că o navă superbă ni-l va aduce, de vreme ce ştiam că-l vom întîmpina pe ţărm. O navă fastuoasă, siluetă feerică desprinzîndu-se din ; întunericul zării...". „Povestitorul", protagonistul experienţelor parcurse şi retrăite sub imperiul spaimelor şi al exaltărilor, îşi comunică stările interioare lăsînd liberă imaginaţia, o imaginaţie flagelată de peisaj, de stranietatea mării, a ţărmurilor, a păsărilor, aidoma unor „neînţelese hieroglife". Suntem martorii amplificării , acestui *eu* şi asistăm la trascrierea nervoasă a unor motive trăite intens (iată cum începe primul text, *Farul:* „Pentru mine era marea. O nebunie sau o boală ciudată mă adusese pe ţărmul ei în acea solitudine unde toate păreau să se mistuie în propria lor nefiinţă"). E începutul părţii a treia din *Farul,* constituind de fapt confesiunea cea mai edificatoare pentru temperatura acestei destăinuiri saturate de un lirism grav. E vorba de un erou liric în permanentă stare de veghe, nemulţumit, preferind neliniştea gîndurilor şi neastîmpărul aventurii interioare („Aşteptam să mi se întîmple lucruri nemaipomenite, mi-era dor de ceva mare şi grav, fără să ştiu ce anume, şi adeseori noaptea umblam singur pe acoperişul caselor, desenînd cu creta peisaje hieratice"), răzvrătit şi nesupus prin refuzul unei lumi şi prin acceptarea solitudinii („un fel de nebunie

care te exaltă").
Confesiunea este diagrama dramatică a unei existenţe torturate de coşmaruri, căutînd în cărţi fundamentale un imposibil echilibru al meditaţiei. Alteori naratorul este un creator, aşa cum se prefigurează în alegoria din *Biserica Neagră,* carte a simbolurilor născute din fantezia spaimelor şi tenebrelor universurilor dom[1]'

nate de demenţă şi de desfigurarea fiinţei. Iată, de altminteri, cum începe cartea încheiată de A.E. Baconsky în 1970 şi apărută abia în 1990 în româneşte: „Mă întorceam spre casă umbrit de presimţiri anxioase". E premoniţia unei experienţe tragice, de data aceasta; intrat într-o lume lipsită de orice raţiune, unde valorile sunt anulate, aşa cum sun abolite şi legile esenţiale ale vieţii, ale timpului şi ale spaţiului (deviate sau, pur şi simplu, suspendate), personajul (un eu devorat de singurătate şi de natura inextricabilă a mecanismelor puse în mişcarea de o societate „pe dos") este un creator. Capturat, înfrînt, închis, ameninţat, trăind sub spectrul halucinaţiilor, al dublului, singur dar „fără a putea fi niciodată singur", eroul lui A.E. Baconsky vine din lumea arpentorului K al lui Franz Kafka din *Castelul.* „Sentimentul că nu mai am unde mă duce, că în viaţa mea au pătruns toate insanităţile lumii, că eu însumi încep să nu mai am chip, să fiu o materie amorfă, mă urmărea dureros" e nu doar destăinuirea unei fiinţe ce va cunoaşte în curînd experienţele unui univers controlat, izolat şi închis, precum un veritabil spaţiu concentraţionar, ci şi anunţarea motivelor acestei cărţi bazate pe alegoria teritoriului totalitar. Precum arpentorul K, sculptorul din *Biserica Neagră* trece prin toate experienţele unei societăţi întemeiate pe suspiciune, pe distrugerea amintirilor şi pe ameninţarea memoriei, pe destrămarea gravă a personalităţii prin anularea dreptului de a fi. K nu va ajunge să cunoască vreodată teritoriul „Castelului", al Muntelui, urmărit prin secundanţi, interogat, umilit. Creatorul lui A.E. Baconsky traversează aceleaşi trepte ale alienării: izolare, spaimă, coşmaruri, jocul aparenţelor, supravegherea continuă, degradarea.
Există, în începutul primului text din *Echinoxul nebunilor,* o frază unde sunt concentrate simbolurile volumului - semne ale spaţiului unde timpul încetează să mai existe ca măsură a vieţii şi a morţii: „Era farul şi eram noi, care ne adunasem ca fluturii de noapte, stăruind în preajma luminii reci şi pustii - stăruind fără sens, pentru că nimic din acel ţinut al pierzaniei nu ne poate răsplăti". Marea e prezentă ca teritoriu interzis sau ca zonă dincolo de care e posibilă libertatea, nostalgică privelişte a unei lumi bănuite Şi visate (vezi şi în *Biserica Neagră);* păsările, drumul spre balta ranie şi ciudată, oraşul, cerşetorul suspect, anticipînd Liga

Cerşetorilor din cea de a doua carte; hanul, pescăruşii, păsări ale spaimelor şi ale coşmarurilor strigate, himerica cercetare a „locului bănuit, unde fusese odată ca niciodată marele altar al lui Zalmoxis", iernile cu acel straniu sentiment al exilului şi al pierzaniei funcţionează în sistemul de simboluri preferat de scriitor. Poate că în spaţiul alegoriei din *Biserica Neagră* sunt şi mai elocvente reprezentările care dau acea exactă diagramă a universurilor kafkiene: invitaţia, sentimentul singurătăţii şi al izolării, accentuarea unui cerc invizibil al suspiciunilor, al supravegherii, agresivitatea cerşetorilor, lozincile acestei societăţi, tentaţia evadării şi a exilului, presiunea teribilă a mecanismelor puse în mişcare etc.
Atît de frapantă ni se pare înrudirea cu drama arpentorului şi cu mecanismele existenţiale ale destrămării fiinţei prin spaimă şi recluziune, încît am văzut în cartea lui A.E. Baconsky răspunsul unei proze de azi la premoniţiile scriitorului praghez.
Nu există ipostază a „geografiei" totalitare care să nu fie examinată din perspectiva simbolurilor, cuvîntul avînd să prefigureze zonele unde demagogia, agresivitatea, destrămarea, umilinţa obsecvioasă a intelectualilor, ultragierea cuvintelor, regizarea proceselor, cultul supravegherii etc. sunt componente inalienabile ale acestei lumi examinate sub semnul simbolului. Puterea însăşi e examinată cu luciditatea spaimelor lăuntrice, fantasticul avînd să dea reprezentărilor echivalenţa mecanismelor oarbe pentru victimele unei regii rafinate şi totdeauna terifiante. în structura generală a celor două cărţi, spaţiul şi timpul îndeplinesc un rol determinant, configurînd şi focalizînd sensurile unor opere unde limbajul încifrat are menirea să deschidă orizontul conotativ al discursului propriu-zis. Sunt zone pustii vegheate de un far; sunt porturi îndepărtate; e Insula, ca şi „naufragiile de odinioară"; e o zonă a disperării şi a nostalgiilor secrete, iar acel teritoriu de *dincolo,* cu mlaştini, păstori şi tîlhari (Ştefan

Bănulescu realiza în nuvelă acelaşi *topos* cutremurător) este simbolul ieşirii din real, corespondent al Timpului intrat şi el într-o inexorabilă destrămare („Timpul nu mai are decît înfăţişarea străvezie a untului").
Suspendarea în gol a timpului, straniul şi reflexul mitic a lucrurilor, agonica desfăşurare a naturii („Marea avea un delir sec)
O viziune
-Biserica g^ase^fS uitată, cucerită de timp si de umbre" cetate în care urma să fi *ZL "*
Bcii Negre",
? o **fortărea^ă** *f* "-TM3"111 şi al>turora,
ţl §* S^f I
asupra unui scriitor care anunţat *oma"ească"' a*ag atentia avertismentelor grave semnelen']m.a f ccente]e
disperării şi ale
ntelor grav
esenţiale ale litm^ în jocul absurd şi
aşează - *J*
Spamele fiHei intrate
Spectacolul textului
narativ
La sfîrşitul lecturii cititorul nu-şi poate reprima un regret: *Ianus* e o carte neîncheiată din nefericire, dar în acelaşi timp, lectura se consumă nu fără plăcerile, previzibile de altminteri, provocate de un extraordinar spectacol al verbului, al povestirii şi al descrierii, totdeauna inepuizabile, fastuoase şi somptuoase. O autentică voluptate a peisajului uman se instalează graţie talentului incontestabil al acestui prozator, alchimist al cuvîntului şi al metaforei, al corespondenţelor imprevizibile, uimitoare şi încărcate de conotaţii. într-adevăr, Eugen Barbu din *Groapa,* din *Princepele* Şi din *Săptămîna nebunilor* realizează în *Ianus* performanţe în ordinea discursului şi a inovaţiei verbale, a frazei de o inimitabilă carnaţie. Sugestiile produse surit de-a dreptul fascinante şi probabil "gen Barbu a păstrat, printre puţinii prozatori români, darul unic creării atmosferei, al descripţiei şi percepţiei sensibile ale lumii, ransformat în univers vizual şi profund muzical totodată, teritoriul

explorat şi *povestit de* scriitor pare a reface marea poezie a *Crailor de Curtea-veche* precum şi poetica rară a simfonismului matein.
Adoptînd formula epică a naraţiunii persoanei întîi, scriitorul construieşte o proză (ne ferim de a numi *Ianusun* roman, deoarece majoritatea paginilor ţine mai degrabă de jurnalul unui *eu* cutremurat de experienţe grave şi de incertitudini convertite într-un incurabil cinism) parţial minată de ezitări şi inconsecvenţe în soluţii, într-o oarecare măsură, avem de a face cu romanul unui destin proiectat pe fundalul istoriei anilor '50 - '60. Ecourile sunt ale romanului existenţialist, camusian şi sartrian; aventurile protagosnitului sunt riguros motivate epic prin experienţele trăite şi prin percepţie proprie, reflectată în reacţii comportamentale şi în atitudini. Sceptic şi dezabuzat, osîndit parcă la o privire otrăvită de spectacolul lumii, observînd cu voluptate urîtul, diformul, decrepitudinea şi degradarea, naratorul trăieşte (existenţial) într-o lume parcă agonică. De aici şi înrudirile cu eroii lui Mateiu I. Caragiale.
Discursul narativ e luminat de luciditatea privirii asupra Istoriei, motiv infiltrat adînc în text alături de acela al condiţiei fiinţei atrase de forţe opuse. Naratorul contemplă fără clemenţă, dar şi cu gustul amar al neputinţei: căderile şi înălţările, memoria faptelor şi nedreptăţile comise, crimele şi protagoniştii lor din anii '50; toate generează reflecţia gravă şi deprimată a martorului-victimă (de aici reîntoarcerile obsedante la experienţa spaţiului concentraţionar): „Tristă istorie a ducilor, o, voi morminte şi zădărnicii, o, glorie şi urlete în pieţele publice, o deşertăciune a deşertăciunilor..." Cînd confesiv şi cu accente de jurnal autobiografic, cînd detaşat şi scris prin fluxul irepresibil al meditaţiei şi al ritmului frenetic al privirii ultragiate de Urît, discursul narativ rememorează, descrie, povestind, captînd vocile multiple ale lumii reprezentate într-un derutant *polifonism* uşor de regăsit în *Groapa* şi în *Princepele* în special.
Instanţa narativă receptează semnele cele mai diverse ale lumii contemporane (privirea are o funcţie

esenţială în discursul epic); din păcate, unele structuri ţin de locul comun al naraţiunilor-clişeu (iubiri incendiare, în sens „cinematografic", mai degrabă; răpiri venite parcă din obosite *thriller-nn* etc). E drept că naraţiunea

este salvată la Eugen Barbu de luxuria asociaţiilor şi a corespondenţelor, de inventivitatea lexicală extraordinară, de inepuizabila plăcere a discursului bazat pe sugestia figurilor etc.

Gustul pentru reprezentările largi şi pentru spectacolul dezlănţuit chiar al privirii se amplifică începînd cu *Intermezzo,* cel de-al treilea capitol al părţii întîi, care inaugurează aventura călătoriilor. în parte sunt pseudo-jurnale de drum, iar încercarea de a produce o compoziţie vastă, în cadrul unei structuri elaborate, este parţial paralizată de fragmentarismul accentuat al călătoriilor, pretext pentru proiectarea destinului protagonistului cărţii: arhitectul traumatizat de experienţele lagărului de la capul Midia şi de aventurile ulterioare, ipostaze ale revoltei şi ale nesupunerii sale. Incontestabil, călătorul face dovada unui ochi perfect exersat, defel neutru, defel pasiv. Dar inconsistenţa epică este mult prea evidentă, iar clişeele (exoticul, culorile Guadalajarei, lumea invertiţilor parizieni sau a celor romani, amintind de imaginile terifiante din romanul lui Curzio Malaparte, *Pielea* etc.) tind să substituie liniile, schiţate, ale discursului epic propriu-zis.

Mai presus de inegalităţi şi de inconsecvenţe datorate, desigur, stadiului în care se afla manuscrisul scriitorului, vocaţia naratorului avid de spectacolul proteiform al lumii este extraordinară şi nu văd de ce am ezita în faţa superlativelor, căci Eugen Barbu e şi în *Ianus* prozatorul înzestrat cu darul indeniabil al POVESTITORULUI. La sfîrşitul capitolului *Cheshire cat,* urmînd întocmai ceremonialul etern al relatării şi al cuplului generator de istorii epice, consemnăm invitaţia venită de departe, din exerciţiul rafinat şi savant al povestirii Şeherezadei: „...eşti cel mai mare mincinos pe care l-am cunoscut vreodată, nu vrei să mai îmi spui o poveste din acelea cu oraşele dumitale fictive pe care atît le iubeşti, tocmai pentru că nu există? Şi mă privise lung, cu ochii ei îngrijoraţi..."

Optînd pentru formula epică a naraţiunii persoanei întîi, prozatorul scontează pe tensiunea relatării şi a participării directe Precum şi pe mobilitatea specifică acestui tip de discurs. Reacţiile, Codificările de comportament, formulele consacrate ale mtroducerii în relatare (directe şi invitînd la dialogul naratorului cu ..ascultătorii" săi) verbul incendiar, violent chiar uneori, polemic Ş[1] incisiv, ne permit să recunoaştem atributele *povestitorului.* Verva

enormă şi registrul propriu pamfletului dau discursului un curs debordant, agitat, neliniştit. Istoria apropiată, obsedanta reîntîlnire cu frica şi cu fantomele trecutului (anii '50) provoacă *scrisul* lui Eugen Barbu, nu doar inventiv şi colorat, ci şi inspirat, în sensul în care tableta argheziană ilustrează dimensiunea reală, estetică, a pamfletului: „Trebuia să aflu mai multe - notează încordat protagonistul cărţii, - să-mi astîmpăr foamea de adevăr, care mă persecută ca un junghi". Verva şi irepresibila ironie a naratorului ne trimit - pînă la un punct - la patosul inepuizabil al rechizitoriului amplificat pînă la grotesc din „trilogia germană" a lui Louis-Ferdinand Celine *{De la un castel la altul, Nord, Rigodon).* Frica, sentimentul acut al suferinţei şi al injustiţiei, prezenţa nepedepsită a călăilor (ucigaşul lui Lucreţiu Pătrăşcanu e observat la o mare şedinţă) animă reflecţia naratorului preocupat de ritmul, şi de timpii partiturii narative. Diagrama stărilor retrăite de protagonist se scrie direct, confensiv, într-un prelungit monolog al nonconformismului sceptic, al observatorului cinic şi permanent revoltat. Nesupunerea şi dezordinea interioară, *greaţa,* ucigaşa stare de greaţă a fiinţei care a traversat experienţe dureroase, produce comportamentul unei fiinţe înclinate să găsească în alcool şi în erotism replica la marasmul general al societăţii. Amintindu-ne de *Săptămîna nebunilor* mai cu seamă, erotica lui Eugen Barbu se caracterizează prin senzualitatea puternică a cuplurilor şi prin degradarea raporturilor, prin deconspirarea sordidului şi promiscuului. Feminitatea şi sugestia feminităţii; fascinaţia trupurilor, accentele tari şi dure; experienţele erotice terminate cu un gust amar şi cu sentimentul copleşitor al neantului aparţin unei erotici venite, pînă la un punct, din paginile lui Mateiu I. Caragiale, modelul absolut al autorului *Princepelui.* Două portrete sunt de reţinut: primul este Dina, personaj feminin perfect credibil, psihologic vorbind, ratat în partea finală a cărţii prin imaginea unei povestiri profund fantaziste. Cel de al doilea este prezent în majoritatea capitolelor cărţii, menţinîndu-se în planul analizei şi al scrutării psihologiei feminine (modelul este de aflat, evident, la Hortensia Papadat-Bengescu). „Cheshire cat" are, însă, o pregnanţă inegală şi uneori se estompează în pofida referinţelor numeroase oferite cititorului avertizat.

Eugen Barbu este un împătimit al reconstituirii istoriei văzute prin şi în funcţiile ei parabolice. Istoria ca simbol sau ca parabolă *(Princepele)* e prezentă şi în *Ianus.* E un trecut apropiat şi tocmai de aceea mai tragic prin victimele sale. Evocarea e totdeauna directă, violentă, cu accente de diatribă împotriva erorilor şi crimelor. Acele „nopţi ale sfîntului Bartolomeu" trăite de oamenii condamnaţi de o istorie criminală la frică şi la sacrilegii, la crime împotriva inteligenţei şi a talentului sunt refăcute în schiţe care amintesc desenul lui Goya. Verbul se tulbură; epitetul e vitriolant iar portretele aparţin unei galerii groteşti (Chişinevski, Ana Pauker etc.) Obsesia crimelor şi a protagoniştilor scenariului vremii (memorabil e portretul lui Leonte Răutu) instigă la vervă polemică şi la desenul caricatural îngroşat. De fapt, Eugen Barbu reface atmosfera unui atare „spectacol": memorabia şedinţă de denunţare a crimelor anilor '50, care ia aspectul carnavelesc al unui bîlci al deşertăciunilor şi al figurilor. Sufocantă, aglomerînd detaliile, fraza incită cititorii impresionaţi de compoziţia produsă de narator, compoziţie populată de personaje numeroase şi de tonuri contrastante, dintre cele mai surprinzătoare şi mai şocante.
Ianus este cartea unde performanţa descrierilor şi a reprezentărilor spectaculoase, învăluite în lumini uimitoare şi în nuanţe dintre cele mai fascinante, este frapantă, punînd, însă, sub semnul întrebării substanţa epică propriu-zisă. Eugen Barbu e şi aici, precum în *Săptămîna nebunilor,* un poet al mării şi al atmosferei. Nu sunt prea numeroşi scriitorii care să deţină arta, rară şi de mare rafinament, a picturii mediului, a descrierii, somptuoase şi încărcate de sugestii, a interioarelor. într-un cuvînt, magica forţă a descrierii şi a combinării savante a cuvintelor în serviciul unui text bogat în conotaţii impune la prozator. Precum în „poemul" mării din *Craii de Curtea-veche,* Eugen Barbu exercită asupra cititorului o indicibilă putere de sugestie. *Marea* este un motiv simfonic unde temele se reiau, înnoind şi îmbogăţind partitura cu noi tonalităţi melodice. Spasmodică, agitată, somnolentă, marea devine leit-motivul cîtorva capitole, după cum Bucureştii se regăsesc *m* reprezentări diferite, în tablouri descinse de cele mai multe ori din fraza mateină, fastidioasă.

Spectacolul marilor oraşe (Paris, Londra, Roma), dar şi al unor locuri situate în „geografia" europeană şi mexicană (Salzburg, Guadalajara) e perfect credibil atîta vreme cît poezia locurilor se insinuează în tonuri şi culori de-a dreptul luxuriante. Sunt pagini de călătorii, adesea imaginare şi fanteziste, încărcate de referinţe livreşti. Mateine sunt descrierile de atmosferă şi Eugen Barbu deţine darul compoziţiei, al sugestiei, al clarobscurului, al tuşei impresioniste (localuri de noapte ale pederaştilor, desenul siluetelor şi al străzilor). Contracarînd atari reuşite, multe file aparţin imaginilor-clişeu, de un exotism facil, împrumutat parcă din peliculele de serie ale cinematografiei americane.
Inimaginabile în absenţa privirii exersate şi suprem sensibilizate, reprezentările sunt rezultatul percepţiei acute a universului senzorial. Poet al aromelor şi al culorilor, al pieţelor şi al străzilor, al interioarelor, al vegetalului, Eugen Barbu desenează în linii sigure şi în culori neezitante. Portul Constanţa şi amintirea Alexandriei lui Lawrence Durrell; fabulosul tarabelor dintr-o piaţă în plină simfonie de culori, dar şi percepţia Urîtului, sordidului, a decrepitudinii şi a degradării precum - arătam mai înainte - în *La pelle,* romanul inspirat din peisajul Neapolelui al lui Curzio Malaparte, sunt tot atîtea file memorabile în *Ianus.*
Şi, într-adevăr, nu se poate scrie departe carte în absenţa modelului tutelar: *Craii de Curtea-veche,* poemul lui Mateiu I. Caragiale. *Descompunerea organicului;* destrămarea şi fascinaţia lumilor crepusculare; mărturia naratorului chiar: „Eram falnici, eram răi, eram trişti"; registrul elegiac şi grav, conjugat cu cel grotesc şi violent; omniprezenţa unui Gore Pirgu (ubicuu şi totuşi invizibil); alăturarea personajelor mateine (Raşelica Nachmansohn) şi trimiterea directă la opera supremei poezii crepusculare: „... el era ultimul crai de Curtea-veche venit din tata Mateiu cu fumul, cu disperarea, cu restul. Nu era Pirgu, era Paşadia, era sublim, crepuscular...", încărcată de referinţe livreşti, cum spuneam la începutul lecturii, cartea lui Eugen Barbu convoacă texte, nume de scriitori şi de artişti, pentru a amplifica spaţiul conotaţiior şi al referenţialităţii creatoare de atmosferă. De la „sentimentul dostoievskian al nesiguranţei totale" (Dostoievski este numele cel mai des întîlnit în *vocea* naratorului), la Shakespeare şi la semnele

simbolice ale textului său, zonele de referenţialitate sunt extrem de cuprinzătoare: Proust, Saint John Perse, Rainer-Maria Rilke, Lawrence Durrell (înrudirile cu tetralogia acestuia sunt de urmărit), Esenin, Villiers de l'Isle Adam, Verhaeren, Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Mărquez, Alejo Carpentier, Jean Giono, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu. Sunt nume invocate (sau texte) în discursul astfel extins ca sugestii şi meditaţie.
Ianus este o carte neîncheiată; cititorul descoperă cu uşurinţă legăturile încă superficiale dintre părţi şi inconsistenţa epică a textului, încă neîmplinit ca roman. Plăcerea relatării şi verbul inepuizabil sunt şi un pericol pentru fragmentele dilatate excesiv (diluate de fapt) şi ameninţate de o anume superficialitate. Pretextul epic al călătoriilor protagonistului este cu totul insignifiant, deconspirînd lipsa de unitate a notelor „de călătorii". Or, tocmai la acest capitol cartea lui Eugen Barbu este cu adevărat deficitară: pitorescul, descripţia, fervoarea discursului se împiedică în paginile inundate de clişee facile şi supărătoare chiar, atît de greu de admis la un scriitor cu o conştiinţă estetică superioară. Invenţia verbală şi virtuozitatea desenului devin adversarii cărţii, substanţei ei epice. Insatisfacţia nu poate anula, însă, plăcerea textului şi certitudinea unui scriitor de valoare.

Utopiile şi speranţele poetului

Victor Felea aparţine, prin formaţie şi prin experienţă literară, generaţiei pentru care creaţia nu admite delimitarea rece, examenul detaşat şi neapărat sever. Trăirea intensă şi neliniştită a operei e valabilă şi pentru demersul criticului. Comentariile sale, impresionante ca număr şi ca participare la viaţa poeziei româneşti din ultimele decenii ca şi la istoria sa precursoare, sunt opera unui îndrăgostit de literatură admiţînd că exercitarea actului critic (cronica literară, foiletonul scris în taina lecturii tulburate de imagini Şi de sonuri poetice) reprezintă o posibilă ipostază a creatorului, că dublul creaţiei refuză, în consecinţă, conflictul interior. Poetul

şi criticul trăiesc în perfectă armonie, comentatorul şi cititorul celebrînd poezia prin lectură şi prin asumarea ei alături de confraţii săi întru taina versului şi a sentimentelor.
Victor Felea a citit pentru a descoperi vibraţia intimă a poeziei: „Dacă nu trăieşti cu toată fiinţa opera citită - notează în „Cuvînt înainte" la volumul *Secţiuni*'(197'4) -, dacă nu o simţi în profunzime ca pe o existenţă fraternă, participînd ca şi tine la aceleaşi valori esenţiale ale spiritului, gestul tău rămîne sterp, impulsul critic nu se iveşte. în perfect acord cu creaţia, operînd în adîncime precum opera literară, lectura critică preferă însemnarea de cronicar. Fidelitate sa faţă de foileton este declarată, nu fără discrete aluzii polemice la adresa adversarilor speciei critice. De fapt Victor Felea alege, ca şi alţi confraţi de lecturi, un model exemplar ca atitudine şi demnitate morală în scris: Pompiliu Constantinescu. Ediţia de *Scrieri* din criticul format la şcoala lui E. Lovinescu, G. Călinescu şi, înainte de aceştia la lecţia profetică a lui T. Maiorescu, este prefaţată de Victor Felea. Şi acum, recitind crionicile sale, regăsim în judecăţile prefaţatorului formulări valabile pentru o activitate laborioasă, benedictină, atentă la toate manifestările poeziei, cu receptivitatea şi disponibilitatea caracteristice unui intelectual deschis zărilor creaţiei lirice. într-adevăr, Victor Felea a urmat preceptului modestiei, rectitudinii şi culturii, urmărind ceea ce el însuşi numea drumul şi viaţa cărţilor.
în cazul unor critici din familia ilustrată de poetul şi criticul clujean a devenit aproape un loc comun constatarea că, indirect, prin succesiunea foiletoanelor reunite în cărţi se scrie o istorie vie, pasionantă şi spontană prin apropierea de fenomenul examinat fără întîrziere, o istorie a poeziei româneşti contemporane care elogiază valorile ratificate de timp şi anunţă poezia tînără şi promisiunile acesteia. *Dialoguri despre poezie* (1965), *Poezie şi critică* (1971), *Secţiuni*'(1974) şi cele două volume din *Aspecte ale poeziei de azi* (1977, 1980, restituite - acum , la o lectură însoţită de versurile poetului din poemul *Borges* despre întoarcerea creatorului în ţara unde „Să-şi cultive în linişte întunericul şi lumina" - mişcarea, şi decizia poetului de a rămâne închis în cronică „fără să ceară avizul nimănui, fără să se teamă de condamnările categorice ale contestatarilor..., trăind din vitalitatea celui care i-a dat naştere şi

l-a hrănit cu spiritul, cu sentimentele şi convingerile lui". Plăcerea lecturilor şi a descoperirilor transmite totdeauna la Victor Felea, ideea unei reale responsabilităţi estetice şi morale, asumarea, prin

sacrificiu, a datoriei de a se pronunţa la fiecare apariţie literară. Fără prejudecăţi, fără dispuneri strategice (poeţii sunt egali în faţa lecturii sale), paginile revistelor depun şi azi mărturie despre poetul-critic de la Cluj în vastă corespondenţă cu scriitori de autoritate şi cu debutanţi atraşi de modestia, discreţia şi delicateţea lui Victor Felea.
în căutarea notelor definitorii şi a valorilor indeniabile, criticul apelează la referenţi dintre cei mai diverşi, analizaţi şi aflaţi, cu siguraţa lecturilor, în poezia lumii; motive şi atitudini ale eului liric, sonuri înrudite, sugestii în retorica vastă a liricii universale se întîlnesc pentru a desluşi poetica poeziei şi starea acesteia în zonele cele mai elocvente ale creaţiei româneşti contemporane. De altminteri, volumul *Prezenţa criticii(1982)* produce comentarii la peisajul critic, disociind şi definind personalităţi precum Ion Chinezu (elogiat pentru exemplaritatea carierei sale în spaţiul spiritual al Transilvaniei), I. Negoiţescu, Adrian Marino, Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu, Cornel Regman etc. Criticul sesizează, graţie lecturii sale atente, niciodată expediate, dominantele discursului critic: sfera referinţelor şi îndelungata pregătire a strategiei critice (C. Regman); tentaţia noului în actul critic şi permanenta sincronizare a demersului cu direcţiile cele mai semnificative ale criticii universale (volumul *Engrameal* lui I. Negoiţescu); plăcerea şi vocaţia foiletonului, vizibile la un critic temeinic prin lecturi şi prin oroarea pentru gestul grăbit în domeniul disciplinei oficiate strălucit (Lucian Raicu); patosul actualităţii critice (G. Dimisianu); exemplarea disciplină a cercetării, riguroasă şi cu largi consecinţe pentru studiul literaturii (Adrian Marino). Victor Felea ştie să preţuiască studiul de istorie literară, efortul investigaţiei, scriind despre cartea lui Ovidiu Cortuş consacrată lui Mateiu I. Caragiale sau despre Ion Chinezu, cum am mai pomenit.
Poetul întîlnit într-un impresionant număr de volume, începînd cu *Murmurul străzii* (1955) şi continuînd cu altele precum *Revers citadin* (1966), *Sentiment de vîrstă* (1972) *Gulliver* (1979) sau *Istorie personală* (1983) şi *De toamnă* (1986), profesează cu

siguranţă şi sensibilitate critica poeziei; receptarea discursului poetic şi perfecta cunoaştere a poeticii sale se datorează, incontestabil, carierei lirice prezidate de vibraţie sinceră, stăpînire remarcabile a retoricii poeziei şi, desigur lecturilor întinse din lirica lumii. Mărturiile sunt numeroase şi, nu fără dificultate, refacem preceptele poeticii urmate de Victor Felea. Analizele sunt profunde şi surprind natura discursului liric. Paginile consacrate lui A.E.Baconsky („lucidul şi fantastul A.E.Baconsky") sunt scrise cu liniile tremurătoare ale cuvintelor tulburate de dispariţia poetului atît de preţuit la *Steaua;* jocul efectelor şi umorul structural ale lui Marin Sorescu sunt sesizate în tentaţia ralierii poemului său la alţii poeţi ai lumii („'Viciul' asociaţiei livreşti - scrie Victor Felea -mă conduce să-mi aduc aminte de poemele lui Edgar Lee Masters din volumul său *Antologia orăşeluluiSpoon River")* şi caracterizările ne îngăduie să fixăm liniile lecturilor noastre din unghiul distincţiilor operate de critic. E cazul comentariilor la poezia lui Aron Cotruş sau la aceea a lui Vladimir Streinu.
Parcurgem filele volumelor sale despre poeţi şi despre poezie. Ne oprim la semnele făcute pe marginea paginilor, iar comentariul critic ne trimite spre sonurile poemelor invocate în cărţile sale. Emil Botta e preţuit în termeni suprem elogioşi ca destin înrudit cu al *Albatrosuluilui* Baudelaire. Termenii sunt neezitanţi şi pagina destinată lui Emil Botta pare a rămîne definitiv fixată într-o istorie a poeziei romîneşti a secolului XX: ...una din cele mai originale şi interesante experienţe lirice în spaţiul literaturii noastre din veacul douăzeci. Ea se hrăneşte dintr-un adînc şi răscolitor sentiment al existenţei, din candoarea, suferinţa şi aspiraţia spre frumos a unui eu în veşnică alertă... Ion Caraion şi gustul anxios schiţat de eroul său liric; explorările înspre înlăuntru precum într-o odisee personală exprimată în uluitoarea redescoperire a cuvîntului sunt caracteristici pentru volumele *11 elegii* şi *Epica magna* ale lui Nichita Stănescu; efectele privirii şi superba fantezie din poezia lui Petre Stoica; natura eroului liric al lui Adrian Păunescu, complex şi turbulent; sensibilitatea elegiacă a poeziei Ilenei Mălăncioiu; patetismul profetic al poemului lui Ioan Alexandru şi gustul pentru atmosferă în exploatarea universului domestic la Emil Brumaru

etc. aparţin jurnalului liric al lui Victor Felea, una dintre cele mai avertizate personalităţi în domeniul poeticii liricii.
Ar fi cu totul forţate şi inoperante încercările de a construi sisteme de corespondenţe între poezia sa, experienţă lirică de o elocventă continuitate (discurs şi percepere a lumii sensibile a poeziei) şi

comentariul critic. Dar reîntorşi la poemele lui Victor Felea, avem să unim termenii unei poetici armonioase, întemeiate pe sensibila receptare a semnelor infinitezimale ale lumii dar şi pe rostirea motivelor dramatice ale existenţei, pe proiecţia lor în conştiinţa neliniştită a poetului ce cutează să vorbească şi mai ales să se întrebe despre tenebrele şi despre slabele lumini ale existenţei. Poezia lui Victor Felea are tristeţea fiinţei înspăimîntate de semnele lumii: „Farse şi comedii / Farse şi comedii / Mari hohote / Pe scena abatoarelor moderne // Şi eu care mă reazem / De Fragilitatea unei stele" *{Modem).* Secretele şi gravele spaime ale poeziei sale vin spre noi într-un discurs de o simplitate tulburătoare comunicînd, tocmai de aceea, ca un mesaj ultim şi definitiv al fiinţei: „Am ajuns la capătul fiinţei mele / în această călătorie ciudată a gîndurilor - / Mai încolo - ce este? / Nimicul? întunericul?" *(Călătoriagîndurilor).*
Probabil că autorul acestor însemnări ar dori să recitească acum textul integral al poemului *Autoportret în februarie {„Eu* trec pe străzi purtîndu-mi / Paltonul greu şi geanta mereu încărcată / Cu pîine şi cărţi şi hîrtii şi cu alte / Lucruri trebuitoare - mă duc înfruntînd / Vîrtejuri de zgomote puţin aplecat/ Şi uşor năucit mic şi fără importanţă / Cvasiatent cvasiabsent / Preocupat de cîteva gînduri prozaice / Dar şi de cîteva utopii şi speranţe") sau să murmure versurile din poemul *Borges:* „Apoi s-a întors în ţara sa Argentina / Să-şi cultive în linişte întunericul şi lumina".
Spectacolul hilar al lumii
Două cărţi semnate de Dumitru Radu Fopescu: *Dumnezeu în bucătărie* (Editura Viitorul Românesc, 1994) şi *Mireasa cu gene false* (Editura Cartea Românească, 1994) sunt de natură să producă

reflecţii numeroase din perspectiva creaţiei prozatorului şi a dramaturgului, prezent în ambele ipostaze în cele două volume, şi din aceea a evoluţiei discursului profesat. La întrebarea (posibilă) dacă scrisului lui Dumitru Radu Popescu i se pot conexa noi aspecte de ordinul motivelor, al formulei narative şi dramaturgice, putem răspunde, fără ezitare, că experienţa sa e din nou reconfirmată în ce priveşte soluţia angajării protagoniştilor într-un sistem de naraţiuni paralele, într-un vast monolog, prin excelenţă ora/(rostit) precum şi în predilecţia pentru marile teme morale tratate - de cele mai multe ori - prin recursul la simbolurile şi miturile umanităţii.
Scrisul lui D.R. Popescu poate adesea deruta; ambiguitatea deliberată a textului, exerciţiul epic sprijinit de relatarea - povestire plasată prin, „dezordine" temporală şi spaţială, prin efectul de simultaneitate ambiţionează să creeze impresia de *Lume-Spectacol,* teatru şi experienţe ontologice, hilară desfăşurare de scene dintr-un uriaş *bilei al Lumii (vezi* eseul scriitorului *Omul cu gura portocalie,* în voi. *Complexul Ofeliei (1998).*
Nu e prima oară cînd se observă interesul constant al scriitorului pentru miturile antice, recreate şi reinterpretate în virtutea unor adevăruri venite din devenirea gravă şi derutantă a societăţii cutremurate de convulsii, de incertitudini şi nelinişti, de căderi, degradări şi inexorabile prăbuşiri în haos. Zeii grecilor sunt invocaţi, tutelar, iar personajele memorabile ale teatrului grecesc călăuzesc spre sensurile finale ale cărţilor (Clitemnestra în *Dumnezeu în bucătărie).* Există, însă, şi o indeniabilă încredere în valorile morale ale fiinţei, atît de greu încercate, şi dezastrul moral este adesea înfruntat de nevinovăţie şi candoare. Să ne reamintim texte precum *Aceşti îngeri trişti, Dor, Moroiul, împăratul norilor* şi, în cazul cărţilor apărute în ultimii ani, personaje din *Mireasa cu gene false* precum şi „detectivul divin", cum îl numeşte D.R. Popescu pe protagonistul din *Dumnezeu în bucătărie.*
Să subliniem, de asemenea, preeminenţa soluţiilor venite din refuzul realului imediat: căutarea, frenetică şi nu o dată patetică a transcendenţei, a zonelor unde cunoaşterea înseamnă revelaţie (...„ca să poţi visa! şi descoperi!... ca un Dumnezeu! ca un zeu, poftim"). De altminteri, substituirea reprezentărilor inspirate din

real cu fantaziile VISULUI (Gogoneaţă, personajul - anchetator din volumul de proză, construieşte ipotezele şi argumentele în stare de vis; oniricul devine instrumentul şi calea revelaţiilor pentru crima semnalată) este un procedeu reîntîlnit în diverse texte ale scriitorului fascinat de semnele *irealului* şi ale *ilogicului,* de jocul echivoc şi totdeauna ambiguu al *imaginarului* şi *absurdului.* Infrarealitatea creată de scriitor (de fapt, o suprarealitate materializată în reprezentări dictate de starea de graţie a visului-revelaţie) este mai „reală" decît realul. Să adăugăm că VISUL (să ne gîndim la proza lui Fănuş Neagu şi, în special, la *îngerul a strigat,* sau la lumile imaginare din nuvelele-basme ale lui Gabriel

Garcia Mârquez) devine, în virtutea logicii interne a textelor, replica şi răspunsul la ameninţările Urîtului, ale căderii şi ale pierderii nevinovăţiei lumii. Elogiul Visului - antidot şi refugiu în faţa agresiunii realului şi a Urîtului - e prezent în *Dumnezeu în bucătărie,* oferindu-i cititorului şi cheia în care lectura se deschide înţelegerii lui: „Dar totul ar fi rămas un fapt divers, o crimă la mare, cu făptaşi presupuşi, cu vinovaţi şi nevinovaţi, dacă n-ar fi apărut visele din ţeasta lui Gogoneaţă! O devălmăşie care călca în picioare orice anchetă poliţenească! Aproape orice raţiune! Ah, ce logică?!...". Pusă în această cheie, proza invită la un exerciţiu dezarmant de simplu *(intertextualitate).* Formula anchetei, a investigaţiei şi a itinerariilor provocate de „detectivul" din vis convoacă alte Texte precum biblica „Fugă în Egipt" a lui Iosif sau, în spiritul aceluiaşi exemplu, „Cartea Iuditei" din istoriile extraordinare ale *Vechiului Testament.* Fervoarea referinţelor textuale, se ştie, ţine de substanţa prozei lui D.R. Popescu, constant atrasă de simbolurile fundamentale al TEXTELOR LUMII. Căderile şi înălţările fiinţei parcurg în literatura scriitorului etape diverse; totdeauna asistăm - martori cutremuraţi şi condamnaţi să privim - la spectacolul heterogen şi grotesc al Lumii năpădite de siluetele diforme inspirate parcă de *Capriciilelui* Goya. Motto-ul - un pasaj din comentariul lui Baudelaire despre monştrii" lui Goya - este o altă cheie în registrul propriu al acestei proze pentru sesizarea aventurii martorului-anchetator: „Gogo e un prinţ! Gogo e o himeră, Gogo e ceva ireal, Gogo e un ins neadevărat, Gogo e un fleţ care nu cunoaşte cu adevărat cum e răul, căci nu l-a

săvîrşit niciodată, Gogo visează doar răul făcut de alţii, Gogo nu înţelege ce poate răul, oho, fiindcă el nici nu crede că răul există... ci că totul e o greşeală..." Dezlegînd enigma, protagonistul prozei devine martorul şi victima (implicit), descoperiţi şi vulnerabili pînă la victimizare, aflaţi în serviciul Candorii (nu al Binelui, categorie inexistentă în caleidoscopica aglomerare de reprezentări ale suprarealităţii create de D.R. Popescu).

O veritabilă metafizică a dominantei justiţiare şi a culpei se înfiripă în discursul labirintic, atît de înrudit cu al dictelui automat, aglomerînd, suprapunînd şi ridicînd la gradul unui *vast panopticuw* spectacolul ultragiat şi damnat al Lumii („Dacă , totuşi, în visul său se ascundea un mister?"). Precum prinţul lui Dostoievski din *Idiotul,* reeditând destinele fiinţelor menite să devină, inevitabil, victime, personajul lui D.R.Popescu nu poate opune lumii dezlănţuite, în cădere şi în necurmate crime morale, decît naivitatea sa. E mai degrabă un concept decît un personaj-simbol, chintesenţă a ultimelor şanse ale umanităţii în plină criză („...că eşti într-o continuă experienţă a cunoaşterii din care ţi-ai făcut (...) un ideal... ceva ce-ar trebui să fie esenţa fiecărui om...").

Heterogenitatea şi mişcarea jalnică a Bîlciului lumii în plină criză de degradare se regăsesc în textul dramatic *Mireasa cu gene false.* Una din variantele preferate ale scriitorului este aceea a declanşării *teatrului*jucat de fantoşele manevrate de un păpuşar amar, sceptic şi definitiv convins de inutilitatea eforturilor salvatoare. Agonia şi degradarea în relaţiile interumane; jocul fragmentat al unor fiinţe rătăcite, derutate, învinse de la început, se regăsesc şi de data aceasta în teatrul lui D.R. Popescu. Hieroglifele Răului şi ale Realului devitalizat, refuzat şi denunţat, primatul Urîtului şi consecinţele acestuia (singurătatea, ratarea, dezabuzarea, pierderea speranţelor şi a iluziilor) ne reîntorc lai teatrul lui D.R. Popescu de acum cîteva decenii (începînd cu *Aceşti îngeri trişti).*

Obsesia textelor mari ale literaturii este de-a dreptul copleşitoare în literatura lui D.R. Popescu. Dincolo de corespondenţele şi de conexiunile focalizante ale intertextualităţii, teatrul shakespearian revine constant ca leit-motiv al meditaţiei despre condiţia umană şi despre eternitatea patimilor devoratoare ale istoriei interne a

fiinţei. Un eseu intitulat *Rozencrantz şi Bila hipnotică* (voi. *Virgule,* Editura Dacia, 1978) îşi asociază comentariul *Structura trădătorului Claudius, rege al Danemarcei* (în continuarea denunţării crimei, a intenţiilor criminale prin trimiterea lui Ham-let în Anglia etc). Apoi în volumul *Galaxia Grama* (Editura Cartea Românească, 1984), eseul *Şambelanul curţii şi Duhul înarmat* glosează despre Polonius (ochiul şi urechea omniprezente) pentru a atrage atenţia asupra sensului recreării prin text a operei lui Shakespeare. Mecanismul e totdeauna animat de natura semnificaţiei relevate şi puse în pagină. Astfel textul dramatic *Bufniţa roşie sau Ce i-a spus Horatio luiFortimbras?*reia motivul atît de fascinant al Lumii ca teatru. Intre regele Hamlet, Claudius şi Gertruda se joacă spectacolul tulburător

al fantasmelor, al fabulosului, al realului şi irealului. *Dublulînvăluie* precum un halou misterios, atrăgînd atenţia, ca într-o poetică implicită, (dedusă), asupra Teatrului-Lume, asupra Nebuniei jucate ca alternativă a înţelepciunii şi a predestinării...
Prozele lui D. R. Popescu nu se deosebesc radical (discurs, soluţii compoziţionale, punerea în text a protagoniştilor, succesiunea enunţurilor, fragmentarea sau chiar fracturarea textului prin referinţe inter şi paratextuale, inserţia de citate etc.) de dialogurile din textele de teatru. Cine citeşte cu atenţie *Vînătoarea regală, împăratul norilor* sau *Oraşul îngerilor* are să regăsească, în textele dramatice de mari proporţii, formula (predilectă) a monologului rostit, expresia irepresibilei dorinţe a personajelor *de a se comunica* sau de a comunica.
Lumea e populată de ciudate şi neobişnuite figuri venite din mit sau din viziunile fabulosului. Toate personajele din *Dumnezeu în bucătărie* aparţin unui teatru de marionete, fantoşe provenite din fabulele groteşti ale Evului-Mediu. Victima (Valentina), „Catargul", Caşuba, pictorul de biserici, Fata de la Dunăre, care vorbeşte cu morţii, Pădurarul concentrat asupra unei probleme de şah, clovnii-pitici etc. aparţin unei Lumi fascinate de *mască* şi de *deghizări,* marcaţi de fardurile groase ale SPECTACOLULUI interpretat.

în spaţiul suprarealităţii şi al jocului
Volumele lui Dumitru Radu Popescu *{Dumnezeu în bucătărie* şi *Mireasa cu gene false),* apărute în 1994, recomandă un comentariu avertizat nu numai asupra motivelor şi teritoriilor explorate, ci şi o incursiune necesară în proprietăţile discursului (narativ/dramaturgie), cu atît mai mult cu cît spaţiul intertextualităţii şi al infrarealităţii create atrage atenţia asupra unor caracteristici inimitabile ale scriitorului.
Discursul este, ca şi în texte anterioare (deşi tendinţa de obscurizare şi de instalare a *infrarealităţii* este aici mai puternică şi, cred, mai inegală ca rezolvare şi efect), voit haotizat, avînd a realiza efectul de simultaneitate, şi de a da relief sensului ascuns „hieroglifelor" desemnate. Probabil de aceea şi JOCUL deţine un rol esenţial în compoziţia şi combinaţiile textului/textelor. Monologul specific prozei sale, devenit monolog dramatic situat (convenţional) în afara dialogului dramatic propriu-zis, comunică în virtutea unui flux adesea întrerupt digresiv, iar recurgerea la fragmentarea sintagmelor enunţului narativ/dramatic situează totul în spaţiul *Spectacolului.* Performanţele nu sunt puţine, deşi aici, în *Dumnezeu în bucătărie,* sunt uneori stînjenite de neglijenţe şi de o anume notă de confuz, străină relatării narative. Imens şi hilar spectacol, lumea prozei şi a teatrului lui D. R. Popescu inventează o *suprarealitatea* itinerariilor, a legăturilor misterioase, a măştilor şi clovnescului.
în spaţiul absurdului, al ilogicului şi al fabulosului, proza şi teatrul reeditează lecţia romanului medieval şi a misterului dramatic. Un veritabil „haos" narativ e dirijat şi pus în serviciul unor efecte epice extrem de sugestive. *Ludicul,* însemnînd în proza \ scriitorului imprevizibile aglomerări de elemente heteroclite, modificări de registru şi substituiri de „voci" este omniprezent; suprarealitatea imaginată devine spectacolul transcenderii realului şi al viziunii proprii realismului. Luxuria elementelor este echivalentul circului, al BILCIULUI, amintind de tîrgurile **şi bîlciurile** din Caraibele lui Gabriel Garcia Mârquez. în spaţiul simbolic al *drumului,* priveliştea tîrgului din Hamburg sau a peisajului din vecinătatea Dunării („Ca într-un vis (...) văzînd cum o realitate se suprapune peste alta"), fac povestirea un *continuum* ramificat, digresiv, încărcat de multiple conotaţii. între logic şi ilogic, între raţional şi iraţional, verosimil şi neverosimil, oniricul dobîndeşte funcţii oraculare (monologul dramatic *Biserica dintr-o zi* e consacrat ceasurilor dinaintea morţii ale lui Constantin Brâncoveanu). Fluxul uimitor, dezlănţuit al discursului, abolind timpul („Clipele, muribunde, coclite ca acuma"), profetic şi patetic realizează, cred, una dintre paginile cele mai bune ale dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu. Monologul lui Brâncoveanu, trădat de-ai săi, asistînd îndoliat la uciderea fiilor săi, e parcă lamentaţia sfîşietoare şi neîntreruptă a lui Iov („Nici lui Iov, nici lui Abraham nu le-ai cerut... Prea mult vrei de la sufletul meu!"), în acelaşi registru precum în confesiunea tagică a Păunei Cantacuzino *{Biserica dintr-un lemn).* Durerea şi remuşcarea, bocetul prelung al Păunei ne situează în marea poezie a dramaturgiei, adueîndu-ne aminte de un mai vechi monolog dramatic al scriitorului, *Visul sau Damen-vals.*
Dumitru Radu Popescu apelează frecvent la semnificaţiile Istoriei iar dimensiunea faptelor şi a

personalităţilor se instituie ca parabole ale Timpului, ca martori ai spectacolului istoric. în *Robespierre şi regele sau Imblînzirea dreptăţii* dialogul despre putere şi despre libertatea Jocului, despre teroare şi despre imaginea personalităţilor, despre justiţie şi despre revoluţie este un mod de a reinterpreta Istoria şi de a-i dezvălui sensurile prin demitizare. De altminteri, evenimentul istoric transcende simplul pretext, oferind meditaţiei scriitorului substanţa necesară pentru edificarea unor simboluri şi parabole cu numeroase conotaţii. Imaginarul acţionează vast; rezonanţele sunt multiple; simetriile Şi analogiile avînd deschiderea proprie marilor texte despre sensurile timpulului. în *Biserica dintr-o zi* textul liminar este elocvent: „Se înţelege că pentru scrierea acestor piese am citit tot ce am putut citi - legat de. Nu chiar totul - o, nici vorbă! Desigur că fantezia noastră este foarte săracă: dar cine-şi poate imagina un s&şit precum cel al domnului Constantin Brâncoveanu?! Imaginaţia otomană era atît de vrednică îneît imperiul sultanilor se pare că nici n-a simţit nevoia unei culturi...".

Parabola şi constituenţii acesteia trimit spre zonele meditaţiei şi ale contempălării treptelor superioare ale Timpului. E de ajuns să amintim un alt text dramatic, *Păpuşarii cehi sau Moara de pulbere* (în voi. *Moara de pulbere,* Editura Cartea Românească, 1989). Şi aici, masca bufonului şi înţelepciunea nebunilor par sa prezideze ca şi în *Bufniţa roşie sau Ce i-a spus Horatio lui Fortimbras,* unde discursul shakespearian este supus decantărilor şi recreărilor obsedate de motivele oglinzii, labirintului, realului şi imaginarului, tîlcurilor faptelor („Cum mor în noi textele sfinte"!, exclamă regele Hamlet în această piesă extraordinară, veritabil comentariu intertextual la discursul shakespearian).
Literatura lui Dumitru Radu Popescu continuă să polemizeze cu reprezentările consacrate şi previzibile ale realismului clasic. Ar fi să reamintim cîteva caracteristici bine cunoscute de altfel. Proza şi dramaturgia sa resping soluţiile elementare, fatal simplificatoare şi simpliste, optînd în schimb, pentru un realism mitic şi adesea magic, pentru elaborarea unei *infrarealităţi*- spaţiu al interferenţelor şi corespondenţelor ample, polisemice prin natura lor, situate în zona nonrealismului simbolic şi alegoric, parabolic şi fabulos în cele din urmă.
Alternînd, adesea derutant, crîmpeie din realitatea imediată, cu imagini generate de o fantezie nestînjenită de sugestiile concretului, Dumitru Radu Popescu este adeptul sublimului şi al tragicului, al măştilor venite parcă din plastica expresionistă a lui Ensor, unde masca şi imaginea maculată a Urîtului sugerează o lume agonică şi sumbră, supusă, inevitabil sfîrşitului. Monstruosul şi urîtul, enormul (clovnii din *Dumnezeu în bucătărie),* fantasticul grotesc şi bufon (vezi trimiterile la „Capriciile" lui Goya) domină textele. între spiritual şi teluric, între metafizic şi mizeria fiziologică *{Biserica dintr-un lemn),* revenirea obsedantă la motivul *Lumea ca teatru,* aglomerarea de obiecte şi scenele de spaimă şi de groază definesc natura şi temperatura textului lui D. R. Popescu. Caşuba, pictorul de biserici, evocînd-o pe Valentina, victima, „...parcă se umflă pe loc, crescu, picioarele, mîinile i se lungiră, ochii i se luminară... şi apoi începu să se desumfle şi să devină mult mai mic decît îl întîlnise!" în teritoriile oniricului şi ale subconştientului, dereglările dobîndesc o logică a faptelor şi a diformului, a fabulosului

şi engimaticului, a spaimelor (spaima trece „ca un oracol, ca o arătare cu degetul... cu degetul invizibil...".
Nuanţele urîtului şi ale clovnescului, ale bufonului şi caricaturalului, ale deriziunii şi ale măştii groteşti sunt numeroase şi includ sordidul, promiscuul, spectacolul jalnic al unei lumi ce-şi pierde condiţia de-a fi, de a rezista („Veselie, bancuri tîmpite, cu Bulă, cîntece cu Ion DolănescuL. Muzică uşoară, coţăială, bişniţărie, sîrba-n căruţă... ca să nu-şi mai aducă aminte cine este... un popor care vrea să uite... un popor fără conştiinţă!..."). Din unghiul acestei multitudini de registre ale reprezentărilor produse, *Mireasa eugene false,* deşi mi se pare inegală ca tensiune şi captare a cititorului/spectatorului, este un text reprezentativ.
Dumitru Radu Popescu a înregistrat prin cărţile apărute în 1994, cărora le-am consacrat notele de mai sus, o anume evoluţie în ordinea scriiturii şi a rezonanţei figurilor. Repet: cele două monologuri dramatice, *Biserica dintr-o zişi Biserica dintr-un lemn* sunt excelente şi nu ştiu un alt text unde poezia tragică şi patetismul lamentaţiei să aibă o forţă mai puternică. Există o poezie a spaţiilor, a miturilor şi a universurilor esoterice *{Dumnezeu în bucătărie)* defel străină de conotaţiile discursului intertextual şi

de recursul la simbolurile miturilor lumii. în loc de „Epilog", textul final al volumului *Dumnezeu în bucătărie,* trimite la un motiv căruia scriitorul i-a fost totdeauna fidel: miturile antice. Plîngerea şi meditaţia la mormîntul Clitemnestrei; magica întîlnire cu Fata de la Dunăre, avînd darul de a comunica misterios, cu morţii; rechemarea parabolei lui Manole, ziditorul de mănăstiri; rabelaisiana convocare a celor mai neaşteptate texte-semn etc. amplifică şi extind teritoriul semnificaţiilor, conotaţiilor, discursului, ultimul uneori ambiguu sau aluziv.
Jocul paratextual al citatelor, al parodicului şi al inserţiei de texte (cîntece lăutăreşti, fragmente de poezie populară, versul extraordinar al lui Dosoftei, amintirea lui Oedip, a lui Lao-Tze, a textului biblic din „Facere"), diversitatea caleidoscopică de trimiteri (Jung, *Cartea lui Iov* „preceptele domnului danez Hamlet") ne iniţiază într-o reţea de referinţe plurimorfe şi proteice. Paralelele (regele Hamlet, Gertruda, Claudius) din *Bufniţa roşie sau Ce i-a ^sPus Horatio lui Fortimbras?* au - printr-o mişcare sugestivă -

conotaţii speciale: Claudius şi Gertruda, în faţa mărturiei şi a SCENEI INTERPRETATE prin umbra regelui ucis, sunt opuşi prin contrast şi prin figuraţia mitologică a lui Philemon şi Baucis. Cei doi frigieni, cărora Zeus le dăruieşte o viaţă lungă şi fericită, trăiesc sub semnul ocrotitor al fidelităţii conjugale şi al iubirii. Nume provenite din lumea scrisului; martori ai meditaţiei naratorului; rezonanţa unor texte de înţelepciune, dar şi falimentari oameni politici ai timpului nostru intră în structura discusului, metamorfozînd textul vechi în text nou, care e scrisul inconfundabil al lui Dumitru Radu Popescu atît de organic legat de destinul literaturii contemporane.
Un profesionist al **romanului: Petru Popescu**
Petru Popescu a preluat de la prozatorii deceniilor trei-patrJ plăcerea de a zugrăvi Bucureştii, un oraş-personaj al romaneloa apărute între 1969-l973. El îşi invită, din nou, cititorul să recitească *Prins* (1969), *Dulce ca mierea e glonţul patriei* (1971), *SfîrşitiA bahic* (1973), cărţi concepute după un proiect aproape riguros,! formulat şi enunţat în termeni lipsiţi de complexe şi pus în pagina sub semnul modernităţii epicului.
Reiau notele mele mai vechi şi încerc să retrăiesc momentul] întîlnirii aici, la Cluj, cu Petru Popescu; reexaminez grafia dedicaţiilor! de pe cărţi şi apelez la memoria comentariilor din anul 1974.
Debutul este al poetului *{Zeu printre blocuri* şi *Fire de jazA* volume apărute în 1966 şi 1969).
Nuvelistul din *Moartea **diâ** fereastră* şi *Om în somn* (1967 şi 1971) anunţă (relativ nesiguri romancierul pasionat de naraţiune şi de aventură epică, de traml şi de invenţie narativă, categorii exploatate deliberat în numele romanului ca text destinat lecturii neapărat captivante.
De altminteri, cartea apărută în 1974, *Copiii Domnuluk* naraţiune precedată de elogiul povestitorului pentru un mare artist al povestirii: Gala Galaction şi pledează pentru vocaţia naratorului îndrăgostit de istorii vechi, de mituri ale pămîntului aflat îf

vecinătatea Dunării, o face fără a renega romanul; dimpotrivă, atributele povestitorului sunt intim legate de *fascinaţia romanului,* iar „citadinismul" devine termenul inseparabil al modernităţii speciei romaneşti.
Cît de importantă era prezenţa lui Petru Popescu în calitate de reprezentant al generaţiei născute în timpul războiului şi, tocmai de aceea, conştient că-şi asumă împreună cu ceilalţi confraţi un rol însemnat în anii '60, ne-o certifică sumara listă de comentatori ai cărţilor sale. Nu lipsesc: S. Damian, Virgil Ardeleanu, Liviu Petrescu, Mircea Iorgulescu, apoi Adrian Marino, I. Negoiţescu, Mircea Zaciu, Costantin Cubleşan, Liviu Leonte, Laurenţiu Ulici etc.
Tăcerea s-a instalat după plecarea scriitorului. Ecourile carierei sale ne-au sosit prin intermediul unor emisiuni de radio străine. Interviurile date şi ascultate de noi au reconfirmat, însă, în virtutea unei constante remarcabile, ideea *profesionalităţiiscrisulm/creaţiei* cinematografice. Un profesionist al scrisului a fost şi rămîne Petru Popescu şi chiar dacă detaşarea sa de cărţile apărute în ţară ar fi declarată, suntem datori să afirmăm că ele - romanele în special -vor continua să rămînă în istoria prozei româneşti postbelice, traversate de atîtea încercări şi de reuşite, unele incontestabile. Faptul că nu s-a vorbit despre autorul cărţilor amintite explică absenţa unor consideraţii de poetică (necesare şi funcţionale) a romanului românesc din deceniile următoare. Astăzi e cu neputinţă, credem, să mai

amînăm să ne pronunţăm despre proză şi despre aventura ei nealterată de o ideologie literară ignorată de talentele autentice.
De altfel, romanele lui Petru Popescu apar în anii cînd efectele „realismului socialist" sunt înlăturate practic, încît programul prozatorului român al anilor '60-70 putea pronunţa un crez estetic polivalent. Petru Popescu a făcut parte dintre prozatorii pentru care romanul este expresia unei profesionalizări pretenţioase a scrisului destinat unui cititor real, însetat de naraţiune şi de imprevizibilul construcţiei epice de proporţii.
Tăcerea nu ar mai putea absolvi critica şi poetica narativităţii de a stabili filiaţii, de a anunţa legături evident organice şi mdeniabile între prozatori precum Marin Preda din *Intrusul,* Nicolae Breban din *Animale bolnave,* Dumitru Radu Popescu din

„F" şi din *Vînătoarea regală,* Petre Sălcudeanu din *Biblioteca din Alexandria,* Augustin Buzura din *Orgolii* şi din *Feţele tăcerii,* sau între generaţia lui Petru Popescu şi aceea a realismului direct, brutal chiar, cu accentul pus pe cotidian (ostentaţia realismului), apărut în „promoţia" atît de interesantă a „desantiştilor" anului 1983. Ni se par azi elocvente şi demne de examinat sub specia formulei, a poeticii metatextualitaţii şi intertextualităţii, a realismului, a rostirii directe, frenetice, violente şi chiar agresive a adevărurilor, legăturile cu proza lui Mircea Nedelciu, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu, Gh. Crăciun, Sorin Preda, Ioan Lăcustă, N. Iliescu, Gh. Cuşnarencu şi mulţi alţii despre care am scris la momentul
apariţiei volumelor lor.
încă din *Prins,* din natura discursului direct, frust, nervos şi I încărcat de percepţia vie (permanenţa reprezentărilor „vizuale" frecventa şi obsedanta lor transcriere alertă, sincopată), cititorul este atras de proclamarea răspicată şi sigură a discursului persoanei 1 întîi ca modalitate de înregistrare a fluxului realului şi de decantare ! a reprezentărilor ameninţate de clişee şi de mimetismele prozei **j** cultivate în anii '50. în *Postfaţă-program* la romanul *Să creşti într-un an cit alţii într-o zi,* Petru Popescu (autor al unui volum de eseuriI apărut în acelaşi an) se înfăţişează drept un adept al romanului şi, 1 în special, *al romanului citadin,* categorie - reiau ideea - concepută j nu doar tematic sau nu în exclusivitate tematic. *Citadinismul este* o stare de spirit, pare s-o spună prozatorul, formula unor „fiinţe moderne" sau a unui „mod modern de a privi lucrurile". Ce **ari** însemna acest „mod modern" de a examina şi interpreta, de al investiga şi de a recreea epic? E vorba, notează Petru Popescu, **dej** *„efectul de modernizare"* generat de perceperea realului, de sesizarea şi transpunerea lui în text, de *fluiditatea relatării la persoana întîi,* semnificînd univers fictiv dinamizat de privirea directă a naratorului, asumarea adevărului şi a realităţii netrucate sau denaturate. Persoana întîi are în proza lui Petru Popescil valoarea unui demers programatic, spuneam, autobiograficul devenind echivalentul fenomenului simptomatic, acut, perceput direct şi fără menajamente. Autobiografia are darul de a deveni confesiune, de a produce cititorului sentimentul autenticităţii semnificaţiilor (şi nu neapărat a faptului brut).

în Dulce ca mierea e glonţul patriei ca şi în *Sfîrşitul bahic* naratorul refuză funcţia omniprezenţei şi a „obiectivării" în favoarea angajării în real, a înfruntării universului real prin singurătate şi nonconformism, prin refuzul poncifelor despre istorie şi despre destinele mutilate prin marginalizarea, înlăturarea sau exterminarea lor (anii '50 în special).
Revoltat, singur, grav încercat şi, cîteodată, resemnat, personajul lui Petru Popescu este prin excelenţă tînărul. Din unghiul privirii acestuia, generaţiile care au trăit războiul sau l-au făcut; purtătorii mărturiilor trecutului sunt „martorii" chemaţi să privească procesele adesea devastatoare, degradarea raporturilor umane, insatisfacţiile şi frustrările unui tineret observat cu sinceritate şi gravitate. Sunt cîteva motive obsedante în romanele lui Petru Popescu şi nu surprinde revenirea la motivul războiului, semnificînd în fapt Istoria („Dar care e istoria adevărată, *istoria?* Nu există nici o carte să scrie istoria adevărată?"). Nu mai puţin copleşitoare e tema degradării şi a bătrîneţii înfăţişată sub unghiul brutalităţii şi al cruzimii reprezentărilor. E drept că în *Sfîrşitul bahic* meditaţia despre vîrste cîştigă în profunzime şi reflexivitatea. Eroul, exclus şi îndepărtat (stigmatizat) în plină campanie politică de intoleranţă şi arbitrar, de nedreptăţi şi de suspiciune politică, află, în atmosfera unui cimitir evreiesc şi în intimitatea groparilor evrei, înţelepciunea şi echilibrul detaşării („M-am îndepărtat în timp şi în spaţiu de mine însumi").
Proza lui Petru Popescu are *curajul privirii şi* din perceperea acută, tensionată, uneori enormă a

realului provine şi *viziunea grotească, gustul parodicului,* degradarea liniilor în caricatural. Mai mult, există în proze - şi aspectul e de invocat în calitate de argument în favoarea filiaţiilor propuse în articolul nostru - o înclinaţie vizibilă spre *sesizarea untului.* E replica la real şi la reprezentările edulcorate ale literaturii„realist socialiste". Urîtul pătrunde, se msinuează în raporturile dintre oameni, în spectacolul străzii, al localurilor, al sordidului şi promiscuului, al unui eros deteriorat şi coborît la manifestări jalnice. Polemic, frenetic, grăbit, scriitorul notează prin naratorul persoanei întîi; traversează situaţii unde "gurile, biografiile, gesturile sunt contaminate de urît. în *Dulce ca mierea e glonţul patriei,* dar mai cu seamă în următoarele două

romane: *Sfîrşitul bahic*şi *Să creşti într-un an cit alţii într-o .z/*nervul contestatar nu menajează figuri de ofiţeri şi de elevi din şcoala de ofiţeri de rezervă, groteşti şi graşi beneficiari ai puterii, artişti demagogi şi oportunişti, jalnice siluete de panopticum, slujbaşi, declasaţi, vilegiaturişti trişti naufragiaţi la 2 Mai. Suntem antrenaţi de prozatorul atît de încrezător în virtualităţile romanului, specie concepută ca însoţitor al omului modern, într-un itinerar grăbit, frenetic, alteori agitat şi neliniştit, în goana automobilului, el însuşi, alături de harta Bucureştilor, un personaj cu funcţie simbolică, mitică. Participăm la marşuri şi exerciţii militare; la chefuri triste şi copleşite de singurătăţi; parcurgem oraşe şi sate în drumul spre litoral al naratorului; contemplăm plajele litoralului; peisajul nostalgic al Sighişorii precum într-un roman de Mihail Sebastian sau de Anton Hoban. Goana e continuă, bolnavă, deformată de siluete alterate de vîrstă şi de tare morale. Ceea ce impresionează, însă, încă din romanul apărut în 1969, *Prins,* este *leit-motivul erosului.* Nu e vorba de iubire decît în aspiraţia aproape tăinuită a eroului; erosul e trăit] adesea ca o mecanică a trupurilor ce se caută în frenezia simţurilor. Gustul amar al iubirilor mai degrabă simulate are în romane reprezentări izbutite. De altminteri, personajele feminine, amintind de eroinele lui Mihail Sebastian sau ale lui Anton Holban şi Gib I. Mihăescu, sunt memorabile ca desen psihologic. Laguna, Adriana şi chiar Florenţa aparţin speciei bovarice, devastate de frustrări şi
de nostalgii secrete.
Petru Popescu înregistrează în roman simbolica lumii moderne şi în variantele sale cele mai caracteristice. în *Să creşti într-un an cît alţii într-o zi, mitul automobilului*trimite la sugestii întîlnite în celelalte cărţi. Aici, însă, automobilul (a se vedea *Cartea nunţii* a | lui G. Călinescu şi ideea romanului „modern") este personaj, intră în legături cu destinul protagoniştilor, cu neliniştile şi singurătăţile lor, cu complexele unei generaţii frustrate de fapt. Roland Barthes vorbea într-un eseu al său despre ceea ce reprezintă automobilul în societatea modernă (vezi *Secolul20,* 11,1968) şi suntem siguri că pentru Petru Popescu simbolurile lumii moderne sunt chemate să depună în favoarea lumii romanului. Ca şi Bucureştii, străbătuţi pentru a stîrni reprezentările de pe „harta intimă" a oraşului-

personaj, semnele romanelor sunt ale unui profesionist. îl asociam, cu ani în urmă, lui Cezar Petrescu şi ţineam să precizez că e vorba de elogiul adus romancierului conştient de profesia sa, de darul invenţiei şi de plăcerea de a construi lumi fictive sub fascinaţia relatării, a epicului.
Petru Popescu este romancierul pentru care - în afara oricărei ipocrizii - important e cititorul avid de romane. Lui îi sunt consacrate cărţile şi ele pot depune azi în favoarea genului şi a biografiei literare a scriitorului. Nu ştiu dacă Petru Popescu ar fi tentat să-şi recitească volumele; cred că nu ar avea motive să le regrete sau să roşească, fiindcă le-a scris cu sinceritate şi încredere în destinatarul său de atunci, cititorul generaţiei sale ajunse acum la vîrsta senectuţii.
Resursele thriller-ului
Sub titlul *Un profesionist al romanului: Petru Popescu* („Tribuna", III, 1991, 38) reaminteam cititorului proza - inevitabil uitată -a unui romancier înzestrat cu atributele autorului de *thriller.* invenţie epică, logica scenariului şi a tramei epice, sugestia reprezentărilor şi proiecţia unor personaje viabile, credibile, artistic vorbind. în linia romanului românesc interbelic şi, cred, în aceea a lui Cezar Petrescu (e vorba de performanţa narativă şi de darul invenţiei epice, de mecanismele *mythosuluinarativ),* Petru Popescu este autorul unor romane de mare audienţă: *Prins* (1969), *Dulce ca mierea e glonţulpatriei*(1971), *Sfîrşitul bahic* (1973), *Să creşti într-un an cît alţiiîntr-o zi*'(1973) şi *Copiii Domnului (1974).*
Dacă e să regăsim în proza sa de pînă la plecarea din ţară (Petru Popescu trăieşte azi în Statele Unite)

sonuri şi soluţii Prezente în romanul *înainte şi după Edith* (Editura Fundaţiei Culturale Romîne, 1993), atunci fără îndoială că accentele groteşti şi violenţa reprezentărilor din *Sfîrşitul bahic,* elementele parodice Şi caricaturale din aceeaşi carte şi percepţia *Urîtuluisunt* comune. Originalul englez din 1978, apărut într-o editură londoneză,

beneficiază de traducerea absolut remarcabilă, desăvîrşită, a Antoanetei Ralian. Meritul ei e de a fi găsit echivalenţe româneşti în zonele vocabularului foarte puţin frecventat de scriitorii noştri şi de a ne fi dat tot timpul extraordinara iluzie a scrisului românesc al lui Petru Popescu (e vorba, desigur, de proprietăţile enunţului şi nu de motive sau de situaţii epice propriu-zise).
înainte şi după Edith ar putea aparţine, şi nu e vorba de intenţii taxinomice, romanului erotic, pornit din sugestii freudiene, sau, mai degrabă, *thriller-ului,* combinaţie de senzaţional (violul, consecinţele acestuia pentru o adolescentă de 16 ani; urmările unei experienţe erotice eşuate, frustrate; impulsul crimei şi succesiunea de crime comise de o femeie evident marcată de întîmplările petrecute în adolescenţă...)- Faptul că, începînd cu partea a doua a romanului, text alcătuit din trei părţi perfect justificate de desfăşurarea tramei, suntem martorii anchetei şi investigaţiilor poliţieneşti precum într-un clasic roman poliţist, e de natură să ' accentueze compoziţia şi ritmul *thriller-uhii.*
Petru Popescu imaginează situaţii narative şi comportamente în consonanţă cu pretextul cărţii şi cu mobilurile conflictului: Hilke I Sterner, fiica unui funcţionar superior de bancă plecat din Germania în Imperiul austro-ungar şi transferat pentru cîţiva ani la graniţa de nord-est a imperiului (nordul Transilvaniei), revenit apoi la Viena, e căsătorită - după ce la 16 ani e violată într-un compartiment de] tren de profesorul ei de franceză, Papp, - cu un bogat fabricant de ; piane. Hilke Woost, metamorfozată, potrivit mecanismului dublului, în prostituata Edith, profesează, racolînd ostaşi veniţi de pe front 1 (suntem în anii primului război mondial), pe care îi ucide sadic în\ timpul actului sexual. E răzbunarea adolescentei supuse la o experienţă (atunci) terifiantă? E obsesia unei fiinţei bolnave psihic, 1 cu alterări ale comportamentului? Crimele sunt anchetate, un inspector de poliţie, Satmary, e în centrul cercetărilor şi cînd probele sunt elocvente, atracţia femeii îl face să părăsească poliţia şi apoi j Austria cutremurată şi prăbuşită la sfîrşitul războiului...
Simplificat, scenariul epic ar părea să satisfacă în exclusivitate] condiţiile romanului de aventuri şi de senzaţional; realitatea e că disponibilităţile romancierului sunt net superioare, ceea ce nu înseamnă că romanul de aventuri nu poate fi (şi este adesea) opera

unor autentice performanţe narative. Petru Popescu este şi aici un romancier de certă valoare şi calităţile sunt confirmate de siguranţa construcţiei, de relieful absolut memorabil şi inconfundabil al personajelor compuse sugestiv. Romancierul are darul conjugării situaţiilor şi stărilor-limită; creează din linii neezitante portrete şi -ceea ce ni se pare în totul remarcabil - are *darul privirii,* al producerii reprezentărilor, unde se regăsesc toate elementele din care se construiesc lumile romanului de totdeauna! în fine, Petru Popescu are ştiinţa sugerării şi a creării *atmosferei;*'perfect credibil este universul Vienei; memorabile sugestiile - în linii venite parcă din Robert Musil - ale unui Imperiu obosit şi sclerozat, destinat inexorabilei lui destrămări, nu doar teritoriale şi politice, ci şi morale şi spirituale. Budapesta, culoarea şi atmosfera hotelurilor; Praga şi, mai cu seamă, Viena au cromatica, aromele şi mişcarea lor inconfundabile, credibile. La fel, imaginea orăşelului de la graniţa de nord-est a Imperiului, cu români, ruteni şi unguri, cu garnizoana şi peisajul său e desenată cu acea percepere şi plăcere a descrierii şi a recreării unui spaţiu narativ motivat ca atmosferă şi relief.
Scriitorul are, aşadar, imaginaţie; e chiar obligat, cred, să o controleze; are fantezia romancierului care inventează situaţii, evenimente, relaţii şi destine capabile să provoace cititorul şi are, cert, *vocaţia privirii,* a percepţiei lumii în toate semnele ei verbale şi non-verbale, heterogene şi plurimorfe, precum structurile viabile ale oricărui roman autentic.
Petru Popescu este romancierul, deci creatorul de reprezentări care stau sub semnul inalterabil al recreării unor lumi; sunt reprezentări ale unei realităţi inventate, fictive. Fiindcă ficţiunea este semnul de recunoaştere a structurilor narative polimorfe, heteroclite, proteice, sinteză şi combinaţie superioară de limbaje verbale şi non-verbale. Genurile „intercalate", despre care vorbea M. Bahtin, se reconfirmă în cazul romancierului cu vocaţia creării lumii fictive. Or, aceasta e, la Petru Popescu, Imperiul austro-ungar de la începutul secolului XX, purtînd în el semnele - tot mai acute şi mai dramatice, mai groteşti

şi mai sordide - ale *Urîtului.* E, probabil, motivul principal al cărţii, dincolo de schema de *thriller* Perfect articulată şi servită. Comentariul naratorului, amintind de *Omul fără însuşiri,* romanul lui Robert Musil, reţine, la un moment
dat: „Sordidul era atotputernic şi-i conferea şi ei atotputernicie". Aşadar, dincolo de aspectele legate de instinctul crimei şi de ideea (probabilă) a răzbunării feminităţii frustrate şi alterate, dincolo de laturile patologiei sexuale, de obsesia violului, obsesie tratată, pînă la un punct, în cheie freudiană, romanul *înainte şi după Edith* este demonstraţia resurselor invenţiei epice la un scriitor de valoare. Spuneam că unul dintre termenii privilegiaţi ai discursului narativ este realizarea *atmosferei.* Elementele de ordin plastic, descriptiv, cele de ordinul sugestiei, culorii, percepţiei senzoriale acute şi adesea enorme, supradimensionarea, atît de caracteristică reprezentărilor expresioniste, servesc realizării atmosferei epice. Orăşelul transilvănean; Viena la începutul de secol XX; Budapesta j şi atmosfera hotelurilor; Praga; lumea contraspionajului austriac şi a homosexualilor, sunt de reţinut. Respiră credibil, însă, un oraş: | e Viena primului război mondial: „...era ca o perucă pudrată în I care te aştepţi să găseşti păduchi", - capitala Imperiului agonic şi j atins de maladii incurabile: „întregul Imperiu era o puşcărie, în 1 care unii deţinuţi aveau munci ce le îngăduiau să vadă copacii de **dincolo** de ziduri şi să audă păsările cîntînd dincolo de zăbrele; iar j alţii nu cunoşteau decît un somn chinuit, visuri umede şi mîna I dreaptă care le potolea". La rîndul său, un oraş precum Praga, unde se va afla pentru cîţiva ani inspectorul de poliţie Satmary, „cu podagra ei gotică, cu scleroza pricinuită de bere, cu greoii ei slavi germanizaţi..." aparţine aceluiaşi univers sordid şi dominat de semnele viitoarei prăbuşiri imperiale. *Spaţiul UrîtuluiA* promiscuului şi sordidului se extinde, amplificînd liniile grotescului şi ale caricaturalului (portretul negustorului de piane Egon Woost; j raporturile sexuale; familia; victimele Edithei etc). Lumea bolnavă a Vienei imperiale, prostituată, contaminată parcă de prezenţa tîrfei („Sexul ei ajuta la mersul înainte al monarhiei duale, în aceeaşi măsură ca orice altceva, iar picioarele ei erau stîlpi ai Imperiului"), sau crepusculul oraşului compun ceea ce numeam atmosferă în accepţie epică.
Organicul, fuziunea dintre fiziologic şi comportamentele fiinţelor angajate în scenariul cărţii, descrierea de interioare cucerite de urît (casa profesorului Papp), experienţele criminalej ale lui Hilke/Edith, instinctul perversiunilor, dereglările funcţionale,

predilecţia personajelor pentru pestilenţial (closetele din gările Vienei etc.) atrag atenţia asupra darului de a înregistra cu o vocaţie a percepţiei proprii unui autentic prozator. Senzualitatea personajelor e de fapt manifestarea unor înclinaţii spre patologic; este, de fapt, o senzualitate simulată, rece şi cu atît mai sordidă. *înainte şi după Edith* reconfirmă un abil creator de *thriller-xxri.* Petru Popescu a învăţat legile interne ale romanului de tensiune şi de desfăşurări dramatice, tinzînd spre senzaţional, spre stări-limită, şi, de aici, spre efectul de *suspens.* Romancierul construieşte combinînd, neuitînd că preeminente sunt evenimentul narativ, situaţiile, logica lor. Dacă în partea întîi a cărţii arta relatării este pusă în evidenţă, în următoarele două părţi primatul e al investigaţiei şi al anchetei poliţieneşti. Crimele se succed, ancheta treneazâ, pînă cînd Satmary începe să reunească cîteva indicii privitoare la autoarea crimelor comise în apropierea gărilor Vienei. în ciuda faptului că partea a treia pare a trena în unele momente (Satmary -Hilke/Edith; finalul cărţii cu plecarea spre America a fostului inspector etc), cartea îşi menţine interesul în plan epic şi reafirmă însemnătatea reîntîlnirii cu Petru Popescu pe care e firesc să ni-l revendicăm în spaţiul literaturii noastre.

„...orgolioasa singurătate a samuraiului"

Volumul *Acte originale/copii legalizate* din 1982 îl situa pe Gheorghe Crăciun în familia, impropriu numită, „textualistă", deoarece termenul funcţiona restrictiv şi altera diversitatea soluţiilor adoptate în discursul epic extrem de bogat prin ceea ce aş numi acum „plurilingvism", cu un termen împrumutat de la M. Bathin. Vreau să spun că „înregimentarea" nu favoriza defel afirmarea personalităţii unor prozatori tineri atraşi de resursele unei observaţii acute, intense, prezidate de inteligenţă şi de un larg orizont intertextual. Mai mult, unele soluţii de provenienţă ˢWct textualistă (recursul la parodie, citatul, inserţia de elemente varii, fragmentul şi deliberata fracturare a discursului, simularea autenticităţii prin referinţe directe, verificabile etc.) dobândesc - şi în mod cert e cazul lui Gheorghe Crăciun - un rol secundar în structura generală a textelor animate de substanţă narativă propriu-zisă (destine, viziune compoziţională, raporturi umane proiectate).
Compunere cu paralele inegale (1988) marchează depăşirea exerciţiului textualist (modelul cel mai

elocvent este acela al lui Cristian Teodorescu, pentru a da un exemplu despre infidelitatea faţă de „jocul" textualist, oricît de inteligent ar fi fost el) şi asumarea unei experienţe intelectuale superioare. In „paralelele inegale" ale variaţiunilor pe tema *Dafnis şi Cloe,* apelînd la fragment, la tehnica *epurelor,* convocînd recuzita confesiunilor, notelor răzleţe din „Carnetul" scriitorului/naratorului, Gh. Crăciun extinde investigaţia spre lumile fictive ale... realului; recreîndu-l epic. Semnalasem în paginile *Astrei* (XXIII, 1988, nr. 6) calităţile cărţii şi, fără a face afirmaţii categorice, observam transcenderea formulei'textualiste în direcţia prozei cu disponibilităţi superioare.
Editura „Cartea Românească" ne-a dăruit o nouă carte semnată de Gheorghe Crăciun. *Frumoasa fără corp* (1993) statuează şi mai 1 precis orizontul naratorului mult mai încărcat de reprezentări ale] memoriei, ale neliniştilor şi mistuitoarei singurătăţi care generează I textul: Cuvântul şi reflecţia lucidă asupra destinelor. De data aceasta, se fixează raporturi plurale între mai multe personaje, ipostaze ale naratorului tentat, în cele din urmă, să-şi asume j riscurile discursului persoanei întîi şi să accepte transcrierea vocii 1 auctoriale, confesive, neliniştite de capcanele creaţiei şi de magia cuvîntului, de rostirea şi decantarea semnelor indelebile ale 1 memoriei unor fiinţe bîntuite de fantasme, de neîncredere, izolare,]
eşecuri şi secrete aspiraţii.
Departe de a fi un roman, păstrînd cîteva din condiţiile „prozelor" din volumul apărut în 1982 (în marea măsură sunt evidente condiţiile poeticii nuvelei, în accepţiune modernă şi j neîncorsetată a cuvîntului), *Frumoasa fără corp* reia motive abia schiţate în textele din *Acte originale/copii legalizate.* E vorba, mai întîi, de ecourile satului Nereju din Vrancea (în volumul pomenit: textul *Cal pe deal lângă satul Nereju),* de memoria locurilor şi a oamenilor (Luţă Melinte şi Vlad), atît de profund insinuate în! recenta carte. E, pînă la un punct, chiar locul, *spaţiul* declanşator

al memoriei unor „actori" aflaţi în acelaşi orizont şi care revin aducînd cu ei amintiri şi singurătăţi torturante de cele mai multe ori.
Ceea ce fusese mai demult joc parodic şi mobilitate a relatării la persoana a Ii-a şi întîi, se constituie în *Frumoasa fără corp* ca unităţi narative bazate pe un discurs modelat şi diversificat în registre şi *timpuri* de o mare varietate şi de o foarte atentă supraveghere stilistică. întîlnim foarte puţine neglijenţe. Dimpotrivă, reflecţia despre Cuvînt şi despre natura semnului convertit în sens aparţine naratorului din jurnalul său *{Caietul albastru)* şi instanţei auctoriale atrase de ideea discursului metatextual.
Relaţia dintre personaje, chiar dacă e uneori vag obscurizată, stabileşte un spaţiu comun pentru manifestări, reacţii şi introspecţii conduse adesea spre tensiune şi minuţie analitică remarcabile. Cred că Gh. Crăciun preferă în aceste texte modelul camilpetrescian (analiza tortuantă, obsesia feminităţii, incertitudinile, ezitările), dar şi pe acela al lui Anton Holban (pendularea între stările conştiinţei neliniştite şi referenţii unei simulate autenticităţi valabile în literatura jurnalelor şi a confesiunilor diverse). între Octavian Costin, inginerul silvic revenit în sat, şi Vlad Ştefan, profesorul de desen exilat în satul de munte din Vrancea, se stabileşte o legătură subterană; ea va asocia alte biografii: Miron Aldea, medic chirurg, şi Gil Bratu. Asistăm la un fel de avatar al destinelor şi biografiilor atinse şi de obsedanta imagine a unor femei (Ioana Jighira, Marcela, Adela etc).
Cele şapte părţi (şase naraţiuni distinse prin natura diferită a discursului epic: relatare a persoanei întîi, lectura caietelor, obiectivare epică, file din confesiunile „scriitorului" Vlad Ştefan, crîmpeie de viaţă, rememorări, unde formula *flashbackului* este mereu reluată) aduc numeroase alternări de enunţuri în registru foarte diferit. Gradul de convenţionalitate a raporturilor este relativ mare şi factorul unificator principal pare a fi memoria, regăsirea mărturiilor ei. Construcţia fragmentară şi distribuirea segmentelor fac parte din tehnica prozei post-moderne, pînă la un punct. Sunt scene din diferite etape ale vîrstelor, (copilăria e înfăţişată în termeni care sugerează atmosfera din proza lui Sorin Titel); sunt amintiri mistuitoare şi copleşitoare, convocînd visul şi imaginarul,

confesiunea şi faptul păstrat viu în memoria narativă a textelor. Partea a Vi-a consacră formula jurnalului de scriitor şi referinţele metatextuale sunt dominante, coasociind cartea anterioară (din 1988), producând impresia de jurnal de creaţie, unde reflexul textualist e mai evident, dar şi mai puţin semnificativ. Fiindcă i se poate reproşa lui Gh. Crăciun că a risipit în textele acestei cărţi fragmente

digresive, parazitare, redundante pînă la sufocare. Uneori discursul suferă de pe urma unei verbozităţi excesive şi lipsite de justificare în planul analizei (introspecţie, autoanaliză concentrată, acută, amintindu-i nu doar pe Camil Petrescu ci şi pe Anton Holban sau, în ordinea unor decantări de o mare rigoare, aducînd-o în prim plan pe Hortensia Papadat-Bengescu). iŢpi/o.g-y/consolidează relaţia compoziţională" între drumul lui Octavian prin sat şi lectura jurnalului („Caietul albastru" al lui Vlad). Gh. Crăciun are darul observaţiei şi face chiar elogiul privirii atente a naratorului, fascinat, atras de semnele care provoacă aducerile-aminte („Mai bine să se gîndească la altceva, să privească în jur. Să observe şi să compare, doar pentru asta venise, să vadă, să revadă"). Un discurs epic adesea derutant prin schimbări de ritm şi de registru, de persoană şi de timp, un spaţiu narativ concentrat asupra memoriei locurilor (satul în special) caracterizează *Frumoasa fără corp.* Enunţul provine din romanul de analiză de foarte multe ori, dar nu lipsesc nici interogaţiile frecvente în jurnalele-confesiuni de la începutul secolului al XlX-lea („Ce chemare fără nume vorbea în mine?"). Partitura obiectivată (doar în partea a IV-a) este întreruptă fără întîrziere de relatarea persoanei întîi şi de discursul auctorial. Sigur e că Gh. Crăciun deţine o enormă sensibilitate şi capacitate de percepţie senzorială a naratorului avid, însetat de arome, sunete, semne ale vieţii şi ale lumii, de siluetele unor femei urmărite cu privirea imaginaţiei şi a dorinţelor obscure, greu avuabile. în majoritatea lor, personajele prozelor sunt fiinţe lucide, excesiv aplecate spre autointrospecţie, spre analiză. Consumată de nostalgii mistuitoare, luciditatea lor amplifică exasperarea şi insistenţa analizei incisive, asemănătoare unor anchete pline de cruzime. Pustiul şi singurătatea sunt termenii provocatori ai unei analize adesea în cheia *punerii in abis* („Simt cum se naşte în mine orgolioasa singurătate a samuraiului").

Prolixitatea şi prelungirea excesivă a comentariului analitic, heterogenitatea planurilor narative şi supradimensionarea unor reacţii (fără motivare) reduc din tensiunea gravă şi dramatică a cărţilor.
Gh. Crăciun cunoaşte foarte bine tehnica punerii în pagină a referinţelor metatextuale şi a planurilor intertextualităţii. Livrescul intervine (Adela şi *Adela* lui G. Ibrăileanu; lecturile preferate şi fascinaţia Cuvîntului creator de sensuri etc), sugerînd, să spunem astfel, recursul la procedeele transtextualităţii. Fragmentul, transcrierea de epistole, înregistrarea pe banda memoriei a unor dialoguri, desenul portretistic, lectura, „cărţilor" lăsate în Nereju de echipa lui D. Guşti, segmentarea şi fracturarea relatării, alternarea de discursuri, sugestia verbului *a face/a produce,* sub specia scrisului, sunt prezente în textele volumului. Deconspirarea tehnicii narative adoptate face parte din soluţia metatextualităţii care prezidează taina scrisului: „...simţea din ce în ce mai acut povara obligaţiei de a trăi în marginea unei foi de hîrtie". Mărturisirea din caiete este a scriitorului-narator, instanţă inclusă nu foarte inspirat. Naratorul din parte a Vi-a reuneşte mai toate ecourile confesiunilor din jurnalele de creaţie, începînd cu momente răzleţe din copilăria sa, cu lecturi, fragmente de jurnale şi informaţii pentru situarea, oricum convenţională a celui care re-face liniile tremurate ale caietelor. *Frumoasa fără corp* înregistrează, cred, fără ostentaţie, dar cu un talent indeniabil, trecerea lui Gheorghe Crăciun spre tainele prozei de profunzime, avînd acum argumentele scrisului matur în stăpînirea sa.

Destinul naratorului

Reeditarea în versiune „revizuită şi adăugită" a romanului *Zile de nisip* (Editura Fundaţiei culturale Române, 1993), carte apărută mai întîi în 1979 (versiunea franceză la Editura Albin Michel e din 1989), îmi prilejuieşte revenirea la cărţile lui Bujor Nedelcovici. O Primă constatare, după ce, în prealabil, am reluat romanele *Ultimii*

(1970), *Fără vîsle* (1972), *Noaptea* (1974) şi *Grădina Icoanei*'(1977) e că ciclul anunţat treptat de scriitor, „Moştenitorii", are un număr constant de motive. La rîndul lor, acestea sunt dominate de problema raporturilor interumane şi de acţiunea legii morale asupra individului şi a grupurilor. Un al doilea aspect, generalizabil, avînd în mod firesc şi cu o logică proprie naraţiunii prezidate de un narator-martor iar în *Zile de nisip* de un narator-metatextual e acela al colaborării şi punerii în text a demonstraţiei care convoacă martori ai trecutului precum şi protagonişti ai lumilor imaginare, inventate de naratorul metatextual. Un sistem uşor descifrabil de simboluri funcţionează în romanele lui Bujor Nedelcovici. Toate sunt consacrate „expunerii", nu fără accente discursive, a temei morale care angajează oamenii în raporturile dintre ei cu actele lor, oscilaţiile morale, orgoliile, paralizia iniţiativelor, dar mai presus de acestea, motivului victimei şi al călăului, al culpei şi al

culpabilităţii/culpabilizării.
Obsedant motiv al prozei sale, *efectul legii morale şi,* mai cu seamă derogările de la Lege provoacă gravul sentiment al victimei şi, implicit al unei culpe defel abstracte. în *Fără vîsle* ideea e exprimată astfel; „...cînd ajungi la marginea pămîntului, ce crezi că te mai aşteaptă? încotro să te duci? pe cine să chemi martor? cine să te creadă? cine să-ţi spună: stai aici cîteva clipe şi dormi în pace.... nimeni, nimeni pe lumea asta nu-ţi dă patul lui în care să-ţi odihneşti trupul sleit, poate doar să te lovească pînă ajungi din nou în şanţ sau în apă, fără vîsle, înotînd din greu, ca un descreierat, către un mal ce se îndepărtează mereu". Cititorul are să regăsească şi în textele ulterioare ale scriitorului - mai acut şi mai dramatic în *Zile de nisip* - motivul camusian din *Străinului* aceeaşi tragică abordare a condiţiei individului; diferenţa se află, însă, în determinările impuse de istorie, de realitatea ce nu poate fi ignorată sau eludată, j în pofida transcenderii ei în proiectul narativ al naratorului metatextual din romanul pomenit. Raporturile interumane şi deteriorarea lor sunt rezultatul abaterilor de la legea morală şi aspectele mai grave ale culpabilizării devin motivul principal în *Zile de nisip,* unde dezbaterea dobîndeşte accente dramatice. Demonstraţia e dirijată de narator (scriitorul care proiectează şi provoacă criza generată de cazul tînărului Vasile Mihăilescu, acuzat

de furt şi de o ipotetică crimă, martorii fiind protagoniştii cărţii: medicul Theodor Hristea, Cristina Vaida şi scriitorul-martor Ştefan Albini.).
Ideea că autoritatea îşi exercită sub semnul injustiţiei puterea este dezvoltată în scenariul supravegheat de „autor". Metafora şi simbolurile, transparente şi pusă în pagină ca într-o demonstraţie, sunt servite de evenimentele epice treptat înfăţişate: protagoniştii cărţii petrec yacanţa la mare; de pe plajă le sunt luate lucrurile, iar vina pare a fi a lui Vasile Mihăilescu, acuzat (fără ezitări) de Theodor şi, cu rezerve, de Cristina. Ancheta se desfăşoară prin convocarea unor fapte (aparenţe ale realului), martori (cîţiva involuntar) şi prin organele de anchetă. Dacă atmosfera e surprinsă atent şi nuanţat, iar portretele sunt desenate prin elemente de certă sugestivitate (unchiul Vania, mama Anica, Măria, vilegiaturiştii etc), discursul se dezvoltă mai degrabă în latura sa demonstrativă; dezbaterea primează, iar scenariul se construieşte prin vocea şi comentariul „autorului" (Ştefan Albini). Sancţionarea erorii şi a inechităţii morale este pusă în relaţie cu ideea de justiţie. Refuzînd s-o vadă doar ca pe o categorie abstractă, naratorul îşi adună argumentele (faptele), explorînd realitatea şi transpunînd-o în planul ficţiunii - teritoriu esenţial pentru ca motivul să se elibereze de false determinări. Cum legea morală e mai presus de articolele de lege („Nu pot acuza un om cînd există un dubiu"), cartea lui Bujor Nedelcovici impune confruntarea pe terenul analizei şi al tensiunii analitice. Trăim sub „semnul" tragicului şi al atmosferei încărcate de simboluri (călăul şi victima, culpa morală şi culpabilizarea autorului moral al mărturiei).
, Formula, evidentă în devenirea discursului epic, este aceea a dezbaterii şi a conotaţiilor (hieroglifele demonstraţiei ideatice) generate de „scenariul" compus în cheia metatextului. Textul îşi deconspiră mecanismele fără echivoc: asistăm la spectacolul aventurii interioare a protagoniştilor salvaţi prin eliberarea lor de tirania realului. Fireşte, Ştefan Albini, naratorul-martor, are libertatea contemplaţiei şi a trecerii spre planul ficţiunii, în timp ce Theodor Hristea, martorul acuzării, este sclavul realului, de unde conflictul său definitiv cu Cristina Vaida. „Dosarul" cuprinde Piese diverse şi, prin oglinzile celorlalţi, eroii cărţii îşi văd (sau

refuză să vadă) datele morale (Cristina despre Theodor: „■- îţi cauţi mereu victima! Nu poţi trăi dacă nu asupreşti pe cineva, dacă nu-l striveşti pe cel de lîngă tine!")- Sub semnul nocturnului, Ştefan trăieşte în imperiul libertăţii de a imagina şi de a recrea realul, în timp ce Theodor este exponentul diurnului, supus lumii reale şi factorilor acesteia, de unde eşecul şi sfîrşitul său lamentabil, întrevedem în cartea lui Bujor Nedelcovici, creaţie unde semnificaţiile sunt rostite acum mai direct şi mai patetic, reluarea mitului camusian al neputinţei eroului de a se sustrage propriului destin la care asistă paralizat, învins, condamnat.
Spuneam că *Zilele de nisip* este romanul unei idei materializate în discursul-demonstraţie, în retorica discursivă, în comentariul susţinut de evenimente, dar mai cu seamă de tensiunea dezbaterii. Hieroglifa nu traduce fapte ci idei şi semnele se citesc în natura reflecţiilor. Dincolo de atari aspecte,

evidente, spuneam, în romanele ciclului „Moştenitorii" cartea reeditată la Fundaţia Culturală Română anexează, în orizontul discursului, *un narator metatextual.* Graţie acestuia, dezbaterea se proiectează în spaţiul strict al reflecţiei şi al „dosarului" unei crize duble de conştiinţă. Legea Morală invocată pentru a prezida şi proteja ideile ţine de raporturile complicate şi dramatice ale realului cu ficţiunea creatorului, cu textul propriu-zis al scenariului (furtul, prezumţia, culpabilizarea, mărturia, condamnarea şi criza care aduce sfîrşitul lui Theodor Hristea, omorît de Vasile) elaborat de Ştefan Albini,
„autorul" - narator.
Sub acest aspect, asistăm la treptata desfăşurare a discursului cu o anume ostentaţie provocată, intenţionată, avînd a sublinia dedublarea „poetică" despre care se vorbeşte în text. Cred că mai degrabă e vorba de ipostazierea dublului (real-ficţiune) şi de punerea în abis a obsesiei care consumă destinul lui Theodor Hristea. Autorul, numit de Ştefan chiar A, pregăteşte textul prin lecturi reînnoite din *Vede,* din *Ghilgameş,* din *Cartea Morţilor,* opere fundamentale şi meditaţie supremă despre om, cărţi-martori pentru umanitate. Albini stabileşte liniile cronicii (jurnalul) sale despre zilele de la mare, reunind martori şi protagonişti precum un *Deus exmachinsr.* „...îl aşteptam! Aveam nevoie de el în relaţia Cristina -Theodor. Ceilalţi: Popa, Rolea, Cătălina, Alexandru sunt
„secundarii". Atît deocamdată! Pustiul este protagonismul acestei „piese". A început actul doi! (...) Aş vrea să ştiu cine este. Indiferent dacă este hoţul adevărat sau numai presupus...De ce nu scap de acest balans permanent între ficţiune şi realitate? Un mijloc de a mă salva! Sau poate nu e un balans, ci *doar realitatea cu dubla ei înfăţişare* pînă în clipa în care vor fuziona..." (s.n.I.V.)
Insistenţa privirii naratorului şi intensitatea cu care filtrează datele realului şi ale imaginarului sunt organic legate de dimensiunea crizei (fiinţa ultragiată şi condamnată fără vină, imposibilitatea paralizantă de a te apăra etc.) Bujor Nedelcovici compune un discurs de poetică narativă, reamintind cititorului implicat în lectură că proza codifică şi metamorfozează sub semnul „dedublării poetice", chiar dacă, aparent, ea ar însemna altceva decât tragicul dublu dostoievskian: „Ştiţi ce-nseamnă vocaţia hieroglifei? Sentimentul enigmei? Ştiţi ce reprezintă nevoia de a alege între „a trăi" şi „a povesti", simţind mereu cît de puţin timp mai am pentru a povesti, deoarece în fiecare zi îmi trece prin minte cum să mă sinucid? Ştiţi, domnule locotenent, ce importantă este pentru mine „dedublarea poetică" nu „dublul" lui Feodor Mihailovici? (...) Am nevoie însă de o sabie pentru a despărţi ficţiunea de realitate, realitatea înşelătoare de realitatea înşelătorilor, adevărul de minciună..." Romanul se scrie, aşadar, pentru a descoperi nu doar identitatea vinovatului ci vinovăţia, de a stabili diagrama erorii tragice (Theodor), a inerţiei, a eşecului (Cristina), de a descifra partea nevăzută, sensul („semnificatul", notează notarul) şi mobilurile adînci ale crizei puse în paginile cărţii. E cartea unei căutări în spaţiul realului şi al irealităţii, în mişcarea dramatică a labirintului existenţelor; este cartea căutării sensului, a Graalului, pe care „vînătorul" îl urmăreşte grav şi profund implicit.

Jurnalul unui condamnat

Reîntîlnirea cu Alexandru Papilian are darul de a ne trimite în trecut, în anii debutului său literar. El se producea în 1970 cu o carte pe care o salutam (atunci) cu entuziasm: *Dihorul* (Cartea

Românească). Elogiile pe deplin justificate exprimau adeziunea la un text narativ scris la persoana întîi, discurs fragmentat, întrerupt, nervos şi agitat, scris de un eu care convoacă fragmente de jurnal, scrisori şi confesiuni dure, violente transcrise, parcă, în formula literaturii „autenticiste" româneşti (Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Octav Şuluţiu etc). Monologul compus din atari fragmente nu elimină relatarea directă, ca „timp" narativ; dimpotrivă, subliniază motivele provocate de condiţia mizeră a fiinţei, de revolta existenţială a destinelor desemnate în carte. „Dosarele" - roman compun o lume de nemulţumiţi, de fiinţe torturate de condiţia lor existenţială şi de raporturile dintre ele. *Dihorul*rămîne şi acum mărturia unei literaturi simptomatice şi nu avem decât să asociem alte posibile titluri ale prozei apărute în special între 1968-l974.
în schimb, volumul de nuvele *O seară de noiembrie* (1976) înregistrază, simptomatic şi el, semi-eşecul prozei care problematizează fără argumentul viabil al conflictului dur şi direct, deşi motivele sunt, în ultima analiză, aceleaşi (confesiunea fiinţelor mistuite de dileme existenţiale, problemele vieţii şi ale

raţiunii de a exista).
Romanul EX (Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993), ne precizează autorul, a fost scris în ţară şi respins în 1984. Apărut în versiunea franceză sub titlul de Le Fardeau, în Franţa, unde trăieşte scriitorul Alexandru Papilian, el vine să refacă - sperăm - legăturile cu cititorul român atras, sunt de data aceasta sigur, de o carte violentă, apăsător de sinceră şi de tragică în fond. Căci EX nu e un exerciţiu narativ interesant ca discurs şi scriitură, ci o carte despre fiinţa care trăieşte un exil interior, o dramă a excluderii, a condamnării la autodistrugere şi la autoeliminare. Că acestea sunt semnele protestului sau ale revoltei (vezi *Dihoruî)* rămîne să vedem din confesiunea unui personaj destinat unei atente priviri din partea criticii literare româneşti.
EX este romanul unei confesiuni transcrise în file de jurnal; e vorba de un jurnal scris cu ură, cu sarcasm şi, mai cu seamă, cu o imensă doză de cinism. Probabil că cinismul este starea dominantă pentru un personaj (Gheorghe Huhulea) revoltat, scîrbit şi înfrînt de condiţia lui în lumea postbelică românească, lume lipsită total de orizont, de perspective. Replica e refuzul, autoexilul, *ieşirea din Lume,* deliberată, dacă nu chiar premeditată, precum o sinucidere lentă (tentativele de sinucidere sunt înregistrate tot ca un eşec), sau ca un eşec lamentabil. E o înfrângere, nu laşă, ci asumată lucid şi definitiv. Particula exmarchează ieşirea din prezent (ideea că personajul aparţine trecutului prin descendenţă familială, avere şi statutul istoric, în perioada totalitarismului, este subordonată, cred, condiţiei existenţiale şi intelectuale). Iată un fragment (tehnica fragmentului este preferată, se înţelege, în discursul confesiv propriu jurnalului): „Ştiţi ce mi-a trecut prin minte? Dacă ar fi să găsesc un cuvînt apropiat „imanenţei" mele -vedeţi? Am şi eu, mai am încă o... „imanenţă" - aceasta ar trebui să fie Extra. Şi anume, în sensul său de eliminare, de excludere. Sau, şi mai precis, ar trebui să fie numai particula care indică trecutul. - Aşadar, eu sunt - mai bine-zis, voi fi, sunt pe drumul de a fi EX...".
Jurnalul lui Gheorghe Huhulea, inserţia de fragmente preluate, sunt mai degrabă discursul unui moralist cinic, lucid pînă la autodistrugere. De aceea, ţin să precizeze de la început că dominanta discursului este reflecţia, formula de *eseu narativ.* Nucleele epice au rolul de a „ilustra" sau argumenta şi nicidecum de a construi lumea, atmosfera, raporturile dintre personaje etc. Asistăm, aşadar, la spectacolul confesiunii totale, neinteresate de efect, de vagi reacţii în plan afectiv; „efectul" e propriu jurnalului: casant, incisiv, dureros şi tragic prin sfîşierea lăuntrică. *Cinic şi lucid, disperat şi singur*pînă la tragedie, destinul cărţii este un om respins, refuzat, înrudit - ostentativ chiar - cu personajele camusiene. Motivele cărţii, nu altele, în esenţă, decît cele din *Dihorul,* sunt acum vehement expuse pe fondul unei judecăţi categorice asupra deceniilor înfeudate dictaturii postbelice.
Dacă e să găsim înrudiri în ordine strict artistică (o atare ordine nu poate ignora similitudinile şi analogiile în plan existenţial şi în reflecţia ontologică: singurătate, disperare, gîndul sinuciderii şi al absurdului vieţii; vidul şi disperarea, iremediabilă şi inexorabilă: umilinţa, căderea, exilul interior, spiritul însetat de gestul definitivei respingeri, rînjetul interior: „Hă, hă, hă" etc), atunci formula narativă din romanele lui Octav Şuluţiu îmi pare apropiată. Să precizăm că pentru *Eul* naratorului jurnalul este soluţia cea mai convenabilă; adoptată, formula permite „exerciţiul de

autodistrugere", de disperare lucidă şi de analiză pusă în pagină sub influenţa... alcoolului. Beţia (etilismul) devine condiţia confesiunii duse pînă la cele mai puţin avuabile acte şi stări. De aici şi greaţa sartriană a eroului, spiritul negatoriu, dilema unei fiinţe puse în situaţia de a alege între a se adapta regimului umilinţelor şi al compromisurilor sau de a-l refuza, chiar şi prin autodistrugere deliberată şi lucidă. Căci jurnalul este şi un ţipăt disperat, înfricoşat, al celui care refuză să fie complice, preferind ipostaza bufonului sau a nebunului distrus apoi de pustiul interior.
Spuneam că e vorba de o viziune tragică în cele din urmă, compusă din aceste fragmente ale unui destin descompus: teamă şi pustiu, disperare, luciditate, cinism, pierdere în experienţe fără nici o ieşire. Grotescul situează monologul în sfera reflecţiei şi a observaţiei provocate de *condiţia moralismului.* Jurnalul oferă naratorului libertatea alternării diverselor registre epice; preeminent rămîne, însă, comentariul şi „monologul" unei voci implicate: naratorul persoanei întîi. Rememorînd, refăcînd, completînd filele „dosarului" pentru judecata imaginată; construind după regulile fragmentului post-modern, naratorul e implicat în faza acestei mărturii lucide: „Descrierea acestui 'fenomen' merită făcută, fie şi numai pentru a da o palidă imagine a complexităţii situaţiei din

vremurile acelea" (anii regimului totalitar). Sau, elaborînd precum în analiza eseistului: „Dacă e să judec cu mintea de acum, pe baza datelor pe care le deţin azi...", naratorul produce analize demonstrate epic. Sub ochii noştri textul se scrie şi se comunică, dîndu-ne iluzia şi sentimentul autenticităţii şi ale deplinei sincerităţi (narative desigur). Mecanismele sunt desconspirate în virtutea aceluiaşi principiu activ de dialog subteran cu cititorul/narator; desenînd portretul unui exemplar caracteristic pentru epocă (Crăciunescu): „Trebuie să mă opresc puţin asupra lui, întrucît reprezintă, cu puţină imaginaţie din partea noastră, societatea în mijlocul căreia (pentru că nu am curajul să mă sinucid) continuu să trăiesc".

Analizele dintre coperţile dosarului/dosarelor nu produc un proces şi nu au darul de a reface epoca (atmosferă, evenimente, aspecte, etc), ele sunt convocate numai în instanţa confesiunii şi a discursului concepute ca mecanism interior al diagramei autodistrugerii. Jocul narativ e un joc tragic, pare să o spună
naratorul, iar referinţele sunt justificate în spaţiul jurnalului-eseu (Lev Tolstoi şi mai cu seamă Dostoievski). Jocul substituirilor („Vreau să fiu Florica") sau jocul narativ propriu-zis („Să ne imaginăm (...) că suntem Haricleea") aparţin tehnicii textului, tehnică menită unei deconspirări a efectului şi înlocuirii naraţiunii obiective (biografia eroilor, evenimentele etc.) prin confesiune. Nu se poate vorbi, de aceea, de un scenariu strict epic, deşi există personaje, reacţii, comportamente, experienţe erotice puse în cheia sordidului şi a promiscuului.

Jurnalul are, desigur, şansa mobilităţii, a jocului digresiv, a revenirilor, referinţelor (în primul rînd, livreşti); el stimulează reflecţia şi discursul bazat pe plăcerea paradoxurilor. Etilismul - simulat sau trăit ca experienţă ultimă - oferă terenul combinaţiilor surprinzătoare şi în totul insolite; permite un grad de sinceritate şi de confesiuni adesea paralizante. Fragmentările şi noile conjuncţii de propoziţii şi sintagme („Să ne jucăm un pic... Mori!...") dau discursului un ritm agitat şi timpii săi sunt adesea derutanţi. Fapt e că nucleele narative sunt adesea reduse la rolul unui text-demonstraţie, ceea ce accentuează prezenţa naratorului şi a vocii acestuia.

Un EU tragic compune Alexandru Papilian în ipostaza de personaj al confesiunii-jurnal. Tentat să se obiectiveze şi să se pună sub privirea necruţătoare a lucidităţii („Nimic nu este eu. Sau: tot ce este - nu sunt eu (de la sfîntul Ioan al Crucii citire)"). Rememorările, recursul la tehnica punerii în abis, perfect adecvată demonstraţiei propuse de narator, sunt în serviciul uni mesaj grav. E sensul adînc al acestei cărţi, confesiune tragică asupra istoriei, care a înregistrat atîtea crime, lagăre de concentrare şi alterări ale existenţei umane; personajul lui Alexandru Papilian suferă în singurătatea sa şi în spaimele lui interioare, protestînd prin autoflagelare şi umilinţă, prin autodistrugere şi prin chemarea morţii.

Nici un alt text literar nu este mai apropiat de strigătul eroului decît *Moartea lui/van Ilici,* extraordinara nuvelă a lui Lev Tolstoi. Numai că întrebările magistratului aflat în faţa morţii sunt acum substituite de disperarea unei fiinţe care întreabă: pentru ce să mai trăiesc într-o astfel de lume?

Coborînd în infern

„Şi am văzut şi am auzit un vultur care zbura spre înaltul cerului şi striga cu glas mare: Vai, vai, vai celor care locuiesc pe *păxmnt" (Apocalipsa* sfîntului Ioan Teologul). Apărut la Editura Fundaţiei Culturale Române în 1992, romanul lui Virgil Tănase, *Apocalipsa unui adolescent de familie,* aparţine formulei -cunoscute de altminteri - a literaturii care depune mărturie prin experienţa tragică a destinului mutilat de istorie sau, poate mai exact, strivit de consecinţele istoriei. Dacă ar fi să numim, în afara oricăror taxinomii de ordinul motivelor, am spune că romanul său rescrie, prin experienţa naratorului lucid (situat la persoana întîi), istoria unei lumi ce tinde să devină spectacolul coşmaresc şi halucinant al degradării şi al deformării Istoriei. *Apocalipsa...* este cartea mărturie a adolescentului, vîrstă simbolică aici, vîrsta exponenţială pentru lucida şi dureroasa accentuare a Răului şi a Urîtului, ambele componente ale lumii trăite într-un coşmar rareori întrerupt de semnele realului.

Nu e vorba de o tinereţe emblematică. Dimpotrivă, naratorul care transcrie, crispat şi încrîncenat, scenariul halucinatoriu al propriei sale experienţe poartă însemnele înfrîngerilor, suferinţelor şi rănilor provocate de itinerariile sale pin Infernul lagărului şi al închisorii sau, mai cu seamă, prin acela al existenţei cucerite de minciună şi măştile Urîtului.

Istoria e, totuşi, invocată în calitate de posibil martor şi interpret al logicii istoriei: „...mă hotărîsem încă de pe atunci să urmez istoria probabil dintr-un fel de nevoie de a înţelege lucrurile care mi se întîmplaseră şi despre care pricepeam foarte bine că n-au nimic de-a face cu un destin individual,

evenimente care nu ştiu cum se rostogoliseră peste mine". Apocaliptică, istoria (mutilată) are drept semn de recunoaştere ura şi face imposibilă ieşirea din ea. Lupta cu semnele Apocalipsei devine coşmarul tragic al destinelor şi al mărturiei depuse de Naratorul lui Virgil Tănase. în faţa simbolurilor groteşti şi a măştilor lumii, înţelepciunea încetează să mai creadă în şansele ei.

Conceput în nouă capitole lipsite de intenţii ordonatoare, dar marcînd modificările de registru narativ şi de formul 1 (pendulare între reprezentările de vis şi de halucinaţii, plasate în zona suprarealităţii, şi discursul marcat de determinări şi de detalii specifice prozei realiste), romanul produce în mod foarte sugestiv impresia de partitură orchestrată fin şi pătrunzător. Vocile se interfereazã, plurivocitatea este corespondentul combinaţiilor de planuri realizate prin juxtapunere (de cele mai multe ori) sau prin efectul de stimultaneitate. Stările de vis şi, în general, reprezentările onirice sunt situate prin alternări brusce, directe - impresia fiind de fracturare şi de segmentare deliberate ale nivelurilor narative. Tonalitatea e fixată de la început; ne aflăm în imperiul absurdului şi al oniricului. Copilul din vagonul de marfã al trenului cu refugiaţi din Basarabia (determinările sunt ceţoase, vagi, parţiale) devine adolescentul dus spre colonia ponitenciară de la canal, iar leit-motivul funcţionează precum temele în partitura „muzicală" a naraţiunii, de unde timpii şi registrul acesteia. Oraşul şi Domnişoara cu bicicleta de altădată; liceul şi siluetele groteşti ale dascălilor; savanta organizare, în ritmul montajului, a diverselor momente retrăite în planul (general) al coşmarului şi al visului halucinatoriu, dau prozei lui Virgil Tănase natura specifică discursului filmic. Secvenţele sunt montate mai adesea prin alternanţe (planuri) şi prin juxtapuneri (secvenţele epice) care conferă modificărilor de ritm tensiune şi dramatism. Tehnica montajului cinematografic este funcţională aici şi vocea naratorului are, uneori, calitatea comentariului plasat în afară şi, poate de aceea, patetic şi credibil („Ştiţi voi ce-nseamnă să vină primăvara?").
Fragmentarismul decide dominanta discursului narativ, anexîndu-şi elementele amintite înainte şi care provin din tehnica filmului. Reţeaua de împrejurări, vagile trimiteri la virtuale personaje (lagărul, bătăile, destine precum acela al lui Hans Ernest Lubert), oraşul de provincie, frizeria, autobuzul, şantierul şi nunta ţărănească etc. intră în spaţiul proiectat de naratorul aflat într-un continuu plan imaginar unde visul, fantasticul, grotescul se conjugă pentru a produce dimensiunea Infernului şi a premonitoriului Apocalips. Obsedantele reprezentări ale imaginaţiei şi ale visului, generatoare de coşmaruri tragice sau de imagini groteşti (patefonul,

pachebotul „Calatrava", drumul - motiv constant pentru aventura interioară a protagonismului-narator -, Domnişoara cu bicicleta etc), pătrund în cadenţele discursului şi în liniile epice orchestrate prin alternanţe de ritmuri şi de tensiune epică, Capitolul I fixează în *incipit-ul* său melosul fragmentat şi fracturat (precum naraţiunea) al plăcii de pe patefonul purtat de un ţăran în acel tren de refugiaţi: „...important părîndu-se a fi nu cîntecul, ci doar perseverenţa muzicanţilor admonestaţi la intervale egale şi bine măsurate cu o undă de tăcere, după care porneau mai departe uneori reluînd acelaşi scurt fragment sau întorcîndu-se înapoi cu cîteva măsuri, alteori proiectaţi pe neaşteptate înainte sărind cuvinte şi note, bucata alcătuindu-se pentru noi din toate aceste frînturi...". Textul e de natură să indice formula epică adoptată, menită să înregistreze nu doar măsura, ci şi tonalitatea fundamentală a Apocalipsului, alternanţă şi amestec de urît, sordid, diafan şi gravă degradare a fiinţei în Infernul lumii, - teritoriu cucerit de coşmarurile şi de ceţurile spaimelor.
Simbolurile generale ale lui Virgil Tănase sunt, indirect, Istoria, o istorie descompusă şi atinsă de o maladie incurabilă: minciuna („ca un puroi incandescent şi puţind a sînge putred" (...) „din bale se închegau, dincolo de o muchie, istoria, şi, în partea cealaltă, minunata societate a viitorului...") precum şi semnele Apocalipsului, trăite de destine decimate sau mutilate de istoria postbelică. Peste condiţia individului, transpusă în planul coşmarului şi al visului infernal, se situează o realitate fragmentară, infirmă, parţială, intrată în zonele unde realul se metamorfează precum într-o viziune fantastică a lumii. Drumul, Domnişoara, Circul, versiune a motivului „Lumea ca teatru", căruţa sau vagonul, patefonul cu placa mereu întreruptă, bunica Domnişoarei, „comandator din marina comercială", pachebotul şi transcenderea lumii sau scufundarea acesteia, circul din frizeria unde Astrid execută zboruri ameţitoare cu motocicleta, nunta şi coşmarul accidentului soldat cu moartea unei tinere fac parte din sistemul general de semne pentru Lumea-Apocalips reunită în spaţiul prozei. Căci romanul

lui Virgil Tănase este Textul - Lume şi *punerea în abis* a unora dintre motivele obsedante ale coşmarului adolescentului impune tensiunea narativă.

Discursul naratorului-martor şi protagonist al Apocalipsului are drept dominantă *luciditatea.* Cred că ea produce şi reprezentările de coşmar „controlat" şi... interpretat. Luciditatea accentuează şi argumentează relieful supradimensionat al Urîtului şi al grotescului. Minciuna constituie unul dintre termenii degradării Lumii: „...un cerc de noroi în jurul nostru, pămîntul drumului subţiat cu apa unor imense ploi de minciună, iar noi afundîndu-ne neîncetat, astfel încît drumul ne-a ajuns mai întîi pînă la osii, apoi pînă la pieptul cailor, apoi greu peste noi, peste umerii noştri, iar în cele din urmă ne-a acoperit cu totul". Imaginea este de potop primordial, dar imaginat în ordinea infernală provocată de dereglări esenţiale ale lumii prin semnele ameninţătoare şi profetice ale apocalipsei care cutremură fiinţa. Coşmarurile se succed precum în ipostazele Apocalipsului, provocînd spaimele, avertismentele şi angoasele unui vis agitat şi întrerupt. E, mai întîi, poate, apocalipsul privirii adolescentului neînfrînt („ploaia răpăia mărunt şi roţile trenului din faţă ţăcăneau bătînd ritmul pentru *joculmeu de privire"* (s.n. I. V.). Privirea traumatizată înregistrează potrivit unui imperativ ineluctabil portrete, destine, trădări, măşti groteşti, degradarea şi compromiterea realului, explozia imaginilor halucinante. Copilăria, adolescenţa, tinereţea se întîlnesc în infernul imaginaţiei şi în reprezentările acesteia. Un eros degradat şi torturat, sordid, şi fără nici o lumină, este contaminat de aceeaşi lume de simboluri apocaliptice şi luciditatea, la rîndul ei, demistifică ultimele reminiscenţe de speranţă şi încrederea în alternativa iubirii.
In partitura romanului (termenii se impun, amintindu-ne o remarcă pe care o datorăm lui Milan Kundera despre natura „timpilor" narativi), reprezentările coşmarului Lumii intrate în agonie şi spaime aparţin, parcă, fantasticului din pînzele lui Hieronymus Bosch sau vin din mistica fantasticului lui Jakob Bohme. Asistăm în adevăr, la desfăşurarea unor fantasme ale misticii spaimei, la reprezentarea Apocalipsului: pachebotul şi lumea bolnavă de trivialitate, de promiscuitate şi definitiv cucerită de Urît; grotesca panoramă a dascălilor sau kafkiana reprezentare a lui Oanea, secretarul de raion etc. Asistăm la *delirul* lumii; e delirul bolnav al unui spaţiu îmbolnăvit şi urmărit de coşmaruri

(pionierii, defilarea, canalul, fiinţele ameninţate, singurătatea, enormul degradărilor umane etc.) Transfigurarea realului, trecerea în planul suprarealului şi al anormalului se fac prin fracturarea reprezentărilor controlabile. Obsedante, imaginile urmăresc precum într-un coşmar: „Doamne, trebuie să uit. Cîtă vreme am să mai tîrîi după mine povestea asta?". Delirul oniric şi fantasmele purtate din copilărie aparţin spectacolului lumii. E o lume agonică, din când în cînd reîntoarsă la rosturile ei, dar cuprinsă apoi din nou de semnele premonitorii ale Apocalipsei. Virgil Tănase îşi confirmă motivele creaţiei sale şi apelînd la rememorare pare să ne spună că amintirile sunt şi ele semne ameninţătoare ale Lumii. Cartea sa poartă toate semnele şi simbolurile existenţei şi invită la meditaţie dincolo de simplele şi banalele reflexe ale realului.
IV. „LABIRINTUL SINGURĂTĂŢII'
Labirintul singurătăţii
Laureatul premiului Cervantes pe 1981, distincţie care ratifică valorile cele mai însemnate afirmate în spaţiul culturii hispanice, Octavio Paz, a primit în 1990 Nobel-ul pentru literatură. Iată o veste de natură să mai reabiliteze un premiu conferit, în ultimul deceniu în special, şi după criterii extraliterare sau în virtutea unei strategii menite să impună cu orice preţ, un nume sau un spaţiu geo-politic... Prin Octavio Paz, poetul, prozatorul, dramaturgul şi -în sfera înaltă a ideilor -, eseistul, premiul Nobel a revenit unui mare scriitor al Americii latine, iar Mexicul a înregistrat deplina consacrare a unei conştiinţe extraordinare.
Sigur, în cazuri precum acela al lui Octavio Paz, poezia există în raporturile consubstanţiale cu meditaţia din ciclurile de eseuri, iar acestea, la rîndul lor, inaugurează, celebrează - în ceremonialul inteligenţei - şi comunică un alt mod de a vorbi despre motivele fundamentale şi vitale, totodată, ale creaţiei şi ale spiritului. Octavio Paz este un excelent cunoscător al istoriei şi mitologiei aztece; privilegiat de cariera diplomatică, scriitorul mexican stabileşte, în cadrul unor corespondenţe adesea uimitoare, legături cu universul şi lumile motivice ale Orientului unde s-a aflat în cursul activităţii sale diplomatice. în eseul inclus în antologia românească a lui Paul Alexandru Georgescu *{Antologia*

eseului hispano-american, Univers 1975), Octavio Paz construieşte un sistem de reflecţii, tulburătoare prin profunzime, suprem incitante pentru straturile meditaţiei puse în lumină pe tema singurătăţii. *Dialectica singurătăţii este* de fapt un impresionant comentariu, jurnal şi confesiune, meditaţie filozofică şi de autentică antropologie culturală. Singurătatea devine, în concepţia poetului Octavio Paz, „fondul ultim al condiţiei umane", liman al cunoaşterii şi al căutării - mereu fascinante -, remediu şi

antidot ale unei tragice şi disperate solitudini. 0 veritabilă *geografie a singurătăţii* se configurează, iar reprezentările acesteia sunt ale lumii moderne (singurătatea citadină a hotelurilor, birourilor, cinematografelor etc), dezvăluind o experienţă („un purgatoriu necesar" notează eseistul). Singurătatea ca „fond vital al existenţei", experienţă ontologică de natură să verifice fiinţa, raporturile acesteia în spaţiul cuplului sau în acela al cunoaşterii (universul erotic este el însuşi un teritoriu al cunoaşterii), produce decisive confruntări ale omului modern, iar poezia continuă în propriul ei discurs să transcrie semnele înfrigurate ale acestei alternative umane. Cunoaştere şi singurătate, cunoaştere şi impas al reflecţiei umane, lumea lui Octavio Paz trăieşte sub semnul acestui avertisment: „Omul modern - scrie el în *Dialectica singurătăţii* - are pretenţia de a gîndi inteligent. Insă această gîndire trează ne-a purtat prin galeriile unui sinuos coşmar, unde oglinzile raţiunii multiplică sălile de tortură". Nu ştiu dacă o atare constatare nu trebuie pusă în relaţie cu viziunea dostoievskiană asupra limitelor şi infirmităţilor cugetării fiinţei care nu are acces la căile transcendentului.

în lumea poeziei sale, timpul („pîntecul temporal") şi singurătatea fiinţelor („condamnaţi solitari") se întîlnesc într-o anulare a ceea ce Octavio Paz numeşte într-un poem un „Mare vas al timpului". Cîteva versuri dintr-o poezie intitulată *Spre poem (Puncte de plecare)*'ne atrag atenţia, reafirmînd legăturile organice, subterane, indestructibile dintre lirica sa şi reflecţie; Octavio Paz cultivă poezia în consonanţă cu o poetică adesea înrudită şi descinsă din suprarealism şi în general din scriitura liricii de avangardă. Nu e vorba de o avangardă intrată în istorie şi evocată prin sonuri păstrate sau reactivate, ci de un discurs unde expresia are uneori luxuria figurilor, iar alteori neliniştea unei metafore tainice, comunicate într-o sintaxă familiară avangardei. *Spre poem* este un discurs despre natura creaţiei şi despre motivele în măsură să-i dea liricii valoarea salvării de singurătate şi de ipostaza tragică a acesteia, *labirintul.* „Cuvinte cîştiguri ale unui sfert de oră smulse arborelui calcinat / al limbajului, între bună-ziua şi noapte-bună, porţi de intrare şi / de ieşire dintr-un coridor mergînd de nicăieri

spre niciunde. // Facem ocoluri şi ocoluri în pîntecul animal, în pîntecul temporal: Să întîlneşti ieşirea: poemul".

Poezia şi meditaţia trimit spre căi de cunoaşterea privegheate de mit. *Labirintul*'este el însuşi intim legat de mitul Sfîntului Graal, iar izgonirea fiinţei din *„centrullumi/',* apare ca ispăşire „prin întortocherile subpămîntene ale labirintului".

Singurătatea şi mitul labirintului îşi asociază un motiv esenţial la Octavio Paz. El are forţă, vitalitate şi frenezie: *erosul.* Iubirea e celebrată ca taină a cuplului mereu alungat precum în păcatul adamic: „Două trupuri unul lîngă altul / sunt uneori două valuri / Marea lor este noaptea // Două trupuri unul lîngă altul / sunt uneori două pietre / Pustiul lor este noaptea" (traducerea lui Petre Stoica în antologia alcătuită de poet, apărută sub titlul *Roza vînturilor,* Univers, 1977. Teluricul şi mitul, elementele fundamentale ale Cosmosului sunt reunite în celebrarea chemării erotice: miezul pămîntului şi graniţă a lumii, femeia este divinitatea prezentă în lumile aztece ca şi în cele ale Indiei cunoscute de scriitor: „Cele patru puncte cardinale / se întorc în ombilicul tău. / în pîntecul tău loveşte ziua, înarmată". Fiinţa în căutarea acestei uniri iluzorii, aparente, salvatoare şi condamnatoare, „este - scrie Octavio Paz - *nostalgia* şi căutarea comuniunii". Iubirea totală, iubirea căutată la originile raporturilor umane, miracol şi deznădăjduită experienţă, este adesea imposibilă, inaccesibilă. Şi mai degrabă devine „revelaţia a două singurătăţi". Izgonite, fiinţele continuă să se caute potrivit unui elan patetic al cunoaşterii prin universul suprem al erosului. E ceea ce numeşte Octavio Paz „comuniunea erotică autentică" într-un timp şi într-un spaţiu originar („Şi dragostea şi poezia ne dezvăluie, fugar, acest timp originar"). E vorba de întîlnirea absolut privilegiată a Cuvîntului (Poezia) cu Erosul într-un mit al femeii, al creaţiei, al fertilităţii. Arborele vieţii („Arborele zilei"), cercetarea acelui „Centru al lumii" şi duala reprezentare a lumii: „Adam, soare, şi Eva, lună", sunt motivele venite din miturile genezei, ale vieţii şi ale morţii („Vieţile noastre sunt o zilnică ucenicie a morţii").

Ele există în gîndirea lui Octavio Paz, fără îndoială cel mai important spirit reflexiv, alături de Jorge Luis Borges, pentru culturile latino-americane, precum şi în universul poeziei sale.

Osmotice, generate de acelaşi spirit neliniştit de căile fiinţei, meditaţia şi poezia sunt tainice semne spre lume: „Cine cîntă pe marginea hîrtiei? / aplecat, cu pieptul peste rîul / imaginilor, ml privesc, încet, singur, / De mine însumi mă îndepărtez: o, litere pure, / constelaţie a semnelor, incizii / în carnea timpului, o, scriere, rază în apă!".

Magia jocului şi a simbolurilor

Iniţiindu-şi scutierul nedumerit şi derutat de „jocul" proiectat şi interpretat de stăpînul său Don Quijote din dramatizarea sa, Mihail Bulgakov formulează regulile aventurii epice: „Poetul şi cavalerul nu cîntă făptura din carne şi oase, ci pe cea creată de neobosita lor fantezie". Suntem în faţa unei delimitări esenţiale, cum se ştie, în actul creaţiei, pentru care lumile inventate sunt universuri fictive şi avem să le înţelegem ca atare. Textul ar putea asocia - cum e şi firesc - mecanismul superior al *jocului,* natura acesuia, convenţiile şi disponibilităţile nemărginitei recreări a lumilor posibile.

Johan Huizinga vorbea despre funcţiile jocului şi despre „caracterul supralogic al situaţiei noastre în cosmos". *{Homo ludens,* 1977) şi cred că experienţa lui Mihail Bulgakov e de natură să le confirme într-una din cele mai uluitoare proze ale literaturii veacului nostru. *Maestrul şi Margareta* vine din experienţa prozei lui Cervantes, din jocul liber al fanteziei, al parodiei, al disimulărilor grave şi tragice, din mişcarea imprevizibilă a măştilor. Ele l-au atras pe Mihail Bulgakov atunci cînd a produs dramatizarea lui *Don Quijote,* dar şi atunci cînd spectacolul său antrenează, într-un registru vast, tragicul şi comicul, grotescul şi carnavalescul, panorama heteroclită a *bîlciului* (circului). E un motiv preferat şi în dramaturgia scriitorului.

De fapt motivul bîlciului este el însuşi intim legat de jocul de oglinzi al iluziilor, de mirajul unei lumi fictive, unde totul e permis sub semnul libertăţii absolute a măşui (deghizarea), a disimulării

parodice (cîteodată). Scriitorul elaborează un text dramatic, *Insula purpurie,* unde „spectacolul în spectacol", mirajul şi libertatea metamorfozelor parodice (textul e numit „Repetiţie generală cu piesa cetăţeanului Jules Verne în teatrul lui Ghennadi Panfilovici, cu muzică, erupţia unui vulcan şi marinari englezi"), confirmă apetenţa sa pentru universurile imaginare, menite să comunice simboluri adesea importante. Chiar în acest text e simptomatică apariţia cenzorului obtuz şi aparent intratabil în privinţa... devierilor ideologice; *aluzia,* în dialog, la autorul (şi el interzis) al *Zilelor Turbinilor* aparţin recuzitei preferate de scriitorul dispus să insinueze, să strecoare subtextual mai puţin inocente atitudini.

De altminteri, piesa inspirată de cariera lui Moliere, *Cabala fariseilorilustrează* formula consacrată a teatrului în teatru precum şi motivul „lumea ca teatru". Ca atmosferă, teatrul său are numeroase puncte de convergenţă cu romanele, iar în ce priveşte *Maestrul şi Margareta,* alternanţele de planuri, parodicul, mecanismul deconspirat acut al acestuia, grotescul şi limbajul aluziv , sunt de recunoscut în discursul naratorului, în regimul dialogului intratextual, în atmosfera zugrăvită şi în tipologia produsă.

Mihail Bulgakov optează pentru o voce naratorială implicată - variantă a naratorului omniprezent şi omniscient -, comentator avertizat, pregătind cititorul, chemîndu-l să coopereze chiar cu naratorul şi cu spaţiile imaginarului. In spiritul discursului tradiţional al romanului gogolian (prozatorul a dramatizat *Suflete moarte,* poemul epic gogolian care funcţionează - evident - ca model al acestui text modern închinat motivului faustic şi unui posibil „manual" de demonologie), asumarea relatării de către narator dobîndeşte, mai cu seamă în „Cartea a doua", aspectul de naraţiune directă; persoana întîi a naratorului făcînd serviciul de comentator, de *raisonneurşi* martor al cititorului.

Cum se ştie, *Maestrul şi Margareta* exersează şi varianta textului în text, corespondent metatextual al „teatrului în teatru" şi spaţiu - după cîte cred - esenţial pentru simbolurile generale ale acestei opere unde motivul faustic se conjugă, în fantastic şi în ipostaze ale fabulosului / magicului, cu acela al *creaţiei* şi al *creatorului.* Planul creat este al romanului „maestrului" închinat lui Pilat din Pont şi tragicului său destin inaugurat de întîlnirea cu

Iisus, de decizia luată: moartea şi simbolul celui care va suferi pe cruce în agonicul oraş Yerushalayim.

Formula introductivă a capitolului: „în ziua a paisprezecea a lunii Nisen, lună de primăvară, la ceasurile dimineţii, înfăşurat într-o mantie albă cu căptuşeală sîngerie, cu pas tîrşîit de cavalerist..." permite alternanţele şi legăturile subterane cu planurile „realului", iar mai tîrziu cu cele ale fantasticului aflat sub „supravegherea" lui Woland, satana cu rol protector pentru „maestru" şi pentru Margareta.
Alternanţele sunt adesea şi interferenţe de planuri menite să producă *ambiguitatea* necesară jocului iluziilor şi al fantasticului, al carnavalescului şi parodicului. Efectele parodiei şi ale termenilor parodianţi sunt sprijinite de registrul naratorului, şarjînd, alunecînd spre caricatural. Moscova, dialogul lui Mihail Alexandrovici Berlioz, redactorul-şef şi directorul unei organizaţii de scriitori (Massolit, cu poetul Ivan Nicolaevici Ponîrev (pseudonim: Bezdomnîi), apariţia unuia dintr emisarii lui Woland, declanşarea împrejurărilor tragicomice, aventurile clovneşti, lumea slujbaşilor din Teatrul de Varietăţi (teatrul şi spectacolul de magie al lui Woland) se angajează în ritmul naraţiunii voit deconcertante, pentru ca jocul fantasticului şi al aluziilor să cîştige în conotaţii.
Spuneam că Mihail Bulgakov are gustul spectacolului şi al dezlănţuirilor carnavaleşti, nelipsite de nuanţe grave, de accente groteşti şi în cele din urmă tragice. Dansul grotesc de la Casa (scriitorilor) „Griboedov", hilarul şi surpriza apariţiei lui Bezdomnîi, criza şi închiderea lui într-o clinică psihiatrică aparţin tipului de naraţiune adoptat de prozatorul tentat să conjuge fantasticului satira şi şarja, masca şi fantezia jocului.
Acestui joc i se dăruieşte naratorul frenetic, exaltat şi, totuşi, lucid atunci cînd îşi invită cititorul să-l urmeze o dată cu sfîrşitul primei „cărţi" a romanului: „Vino cu mine, cititorule!
Transcriind („Redăm textual", ne asigură acelaşi narator), observînd sau pur şi simplu trăgînd cu urechea, naratorul omniprezent nu este însă şi atotştiutor... Lumea cărţilor este prezidată de *vis,* iar predilecţia pentru regimul nocturn al acţiunilor demonilor satisface misterul de cele mai multe ori disimulat, aluziv. Visul lui Pilat din Pont şi obsedanta întîlnire cu Yeshua; visul lui Ivan Bezdomnîi, provocat de întîlnirea în clinică - simbolică întîlnire
într-o clinică de psihiatrie- cu „maestrul" care îi va povesti romanul încă neîncheiat; visul Margaretei etc. statuează nu doar sugestia planului oniric. E vorba de fascinaţia şi de farmecul, indicibile, ale „eroului", maestrul atît de ostil agresivităţii, folosirii forţei, gălăgiei, cinstit cu sine însuşi şi cu Ivan, poetul ce descoperă în „schizofrenia" lui adevărul şi, de aici, refuzul definitiv de a mai scrie poezie. Interesant e că scriitorul determină întîlnirea lor sub semnul simbolic al lui Pilat din Pont. Unul este autorul, celălalt e contaminat de demonic. Satana şi motivul lui Faust, invocat de maestru (el nu are un nume în roman!) pentru a comunica lui Ivan Bezdomnîi, poetul incult şi rudimentar, misterul creaţiei, structurează romanul, conferă cărţii axa ei simbolică şi proiectează universul infrarealităţii create sub semnul conjunct al jocului şi al fabulosului. Celelalte motive: grădina, florile de liliac (din prejma casei „maestrului", loc al iubirii şi al creaţiei), noaptea, lumina, selenarul, zborul sunt circumscrise în spaţiul imaginarului.
Altfel, referinţei „realului" nu sunt de fel puţine; ele dau relief meditaţiei subtextuale despre condiţia creatorului în lumea Rusiei sovietice, despre campaniile în presa literară (manuscrisul romanului despre Pilat din Pont e citit de autorităţi precum criticul Latunski şi e învinuit de „pilatism"!) şi sunt în totul savuroase. Dar dincolo de acestea, dominantă e *frica,* frica maestrului („...frica pusese stăpînire pe fiece fibră a trupului meu"), singurătatea şi frica. încît jocul fantasticului are menirea să confere motivului demoniei rolul de agent condamnator şi protector. Vraja şi mirajul luminilor care transcend realul, fiorul metafizic al jocului voluptuos al fantasticului, succesiunea „ciudăţeniilor", Woland, Behemoth, Azazello, Hella, marele spectacol al „Balului de primăvară al lunei pline" etc. definesc un fantastic aluziv bazat pe tehnica dublului (interpretare sub semnul suprarealismului, al neverosimilului, şi al fabulosului sau prin alternativa logicului şi a jocului ambiguizant), a ipotezelor şi a angajării în joc.
Plăcerea evidentă şi manifestă a comentariului aluziv, a disimulării şi a trimiterilor subtextuale este prezentă în acest roman al simbolurilor şi a mitului faustic tratate cu deplină librtate, conferită de spaţiul imaginarului. în lumea hilară a lui Mihail Bulgakov, populată de funcţionari veroşi, de scriitori veleitari şi

impostori, de culturnici inculţi, de delatori şi autori de anonime; în Moscova heteroclită, Satana prezidează mecanismele oculte, proiectînd profetica lume creată de Mihail Bulgakov într-o carte

fundamentală a culturii veacului nostru.
Esotericul univers al cărţii
Romanul lui Malcolm Lowry, *La poalele vulcanului,* apărea, după numerose amînări datorate editorilor mefienţi, în 1947. Ecourile cărţii, urmînd parcă destinul unor opere precum *Ulise,* sau, mai înainte, *Castelul,* ori *Zgomotul şi furia,* asociau scriitorul dispărut în 1957 lui James Joyce, Kafka şi William Faulkner. O carte dificilă, un text provocator, ce obligă la reluări şi la noi tentative de a descifra sistemul complicat de hieroglife şi de referinţe intertextuale, îşi va dezvălui, însă, o dată cu trecerea anilor, inepuizabila sa putere de fascinaţie şi, evident, extraordinara sa valoare. Prozatorul însuşi avertiza asupra naturii încifrate şi suprem anevoioase a textului său. Prefaţa autorului la ediţia franceză din 1948-l949 oferea, în schimb, cîteva puncte de reper pentru o viitoare călătorie împreună cu protagonistul cărţii, consulul uitat al Marii Britanii, Geoffrey Firmin, în lumea populată de umbre celebre, născute din fantezia literaturii (Cicicov din *Suflete moarte).* De fapt, textul invocat adineauri nu este o simplă punere în chestiune a cititorului; el devine mai degrabă o poetică inaugurală, adăugind la sursele, numeroase şi de o extraordinară diversitate, ale Cărţilor şi înţelepciunea *Cabalei,* operă paradigmatică pentru istoria internă a acestui poem despre pribegie, singurătate, cunoaştere şi iubire (vezi *Au-dessous du volcan,* Gallimard, 1973).
Iniţierea în sensurile romanului şi accesul la simbolistica absolut deconcertantă prin provenienţa şi referentialitatea ei sunt rezultatul unor lecturi succesive, incitante şi treptat seducătoare pentru cititorul deplin cucerit de tainele cărţii. Readucînd în discuţie

cartea rară şi inimitabilă a lui Malcolm Lowry, avem să subliniem că redescoperirea ei înseamnă un act profund şi încărcat de semnificaţii căci romanul se situează, dincolo de formula poematică a cărţii şi de experienţa romanescă propriu-zisă, în zonele unde marea literatură edifică un cosmos fundamental, invocînd Cărţile lumii în spaţiul privilegiat al cunoaşterii şi al meditaţiei.
Astăzi, traducerea lui Ion Caraion (Editura Univers, 1978) ni se pare, prin confruntare cu alte tălmăciri ale romanului, *o operă* şi o izbîndă aidoma traducerilor din capodoperele lumii ale lui Mircea Ivănescu (William Faulkner, Robert Musil). A găsit echivalenţe pentru poemul simfonic al spaţiului, pentru discursul tulburat de fantasme şi de coşmaruri al Consulului şi pentru universurile ce deschid cadenţe noi şi timpi muzicali uimitori ni se pare de-a dreptul miraculos.
Carte a aventurii umane, unde recursul la cărţile fundamentale ale culturii are menirea să amplifice şi să spargă barierele cunoaşterii, romanul lui Malcolm Lowry străbate dantesc bolgiile suferinţei şi ale ispăşirii unui *erou:* Geoffrey Firmin; e vorba de acea stranie şi esoterică veghe a fiinţei încercate de păcat şi de suferinţă şi glorificînd existenţial iertarea pentru o umanitate, ea însăşi trecută prin vămile şi treptele Infernului şi pregătindu-şi finalul tragic. Dacă în cazul personajului lui Gogol din *Suflete moarte* se poate vorbi (v. Vladimir Nabokov) de o asemenea trecere de la treptele întunecate ale lumii la ispăşire prin suferinţă, atunci în Geoffrey Firmin e de văzut un hamletian erou sfîşiat de îndoieli şi nelinişti existenţiale, acceptînd - pentru oameni - suferinţa, cunoaşterea tragică şi moartea.
Celebrînd căile unei veritabile epifanii, Consulul trăieşte cele 12 ore ale unui an simbolic (12 luni) într-un spaţiu unde timpul narativ e abolit şi substituit cu semnele spaţiului şi cu simboluri spaţiale mai presus de legile ce guvernează „săgeata" timpului. Geoffrey Firmin a fost consul al Angliei în oraşul mexican Quauhnahuac, străjuit de cele 18 biserici ale sale şi de cele 57 de ..cantinas", oraş situat sub Tropicul Cancerului pe paralela 19.

E un spaţiu închis, ocrotit de cei doi munţi vulcanici, loc unde viaţa şi moartea sunt celebrate (romanul începe în ziua de 1 noiembrie 1939, cînd ceremoniile consacrate Zilei Morţilor capătă parcă aspect carnavalesc) prin experienţa singulară a lui Geoffrey Firmin, prin iniţierea provocată de alcool, prin viziunile coşmareşti ale crizelor de *delirium tremens,* o altă cale, în fond, de coborîre în infernul interior al conştiinţei şi în împărăţia morţii.
încă din *incipit*-\i\ romanului, vocea unui fost cineast, Jacques Laruelle, reface panoramic imaginea oraşului prezidat de un „Ca-sino de la Selva" în paragină, asediat de vegetaţie precum grădina părăsită, edenica grădină abandonată, a Consulului. începutul romanului aminteşte de „buletinul" meteorologic care inaugurează istoria lui Ulrich din *Omul fără însuşiri,* cartea lui Robert Musil.
Oraşul stă sub semnul premonitoriu al Roţii din bîlciul acestei zile de noiembrie, Roată a Vieţii şi a Morţii, iar marea falie, ameninţătoarea rîpă din vecinătatea oraşului („barranca"), însoţeşte călătoria

(motiv reluat în carte) prin cîrciumile tîrgului precum „La Despedida" şi „La Sepultura", preludiind popasuri şi ore ale singurătăţii alcoolului, ale mescalului, după cum ruinele palatului lui Maximilian şi al Carlottei, urmele trecerii lui Cortez, „figurează" zonele şi cînturile unui Don Quijote convocat la o experienţă implacabilă şi fatal tragică.
Simbolurile îmbogăţite ulterior prin obsedanta reproducere a unor afişe, denumiri, locuri din geografia acestui cosmos mexican unic şi supus degradării, unei lente şi inexorabile prăbuşiri (afişul întîlnit, ca un leit-motiv al crimei şi al sîngelui lui Macbeth: „Las Mănos de Orlac con Peter Lorre"), preludiază întîlnirea cu macrocosmul Cărţilor, ele însele călăuze spre Hadesul nefericitului Hamlet, sau, în alte ipostaze, reeditare a suferinţelor şi revelaţiilor faustice.
în finalul romanului, pentru a proclama cu o voce sfîşietoare avertismentul către oameni, Consulul e împuşcat de membrii unui i grup paramilitar. Nu e nici o îndoială că Lowry s-a gîndit la sălbatica declanşare a războiului, la era intoleranţei şi a brutalităţii legalalizate şi clamate. Crimă sau sinucidere, actul morţii Consulului
este acela al ispăşirii prin suferinţă pentru oameni, de unde aura eroică a sfîrşitului său la capătul unei călătorii în căutarea Paradisului pierdut... în fond, referinţele convocate în planul vast al intertextualităţii (am amintit de efectul unor soluţii paratextuale: afişe denumiri de „cantinas", Cazinoul „de la Selva" etc.) au în vedere destinul acestui erou dintr-o „divină comedie beată", cum a numit-o Lowry însuşi. Cărţile şi corespondenţele generate de ele stabilesc nu doar simple analogii sau posibile conexiuni de natură să amplifice spaţiile cunoaşterii şi ale experienţelor definitive. Consulul face parte din stirpea marilor mistici medievali; citeşte teatrul elisabetan; meditează asupra Faustului lui Marlowe; îl invocă pe Don Quijote; îşi numeşte vecinul, Quinsey, poate pentru a ne aminti de Thomas Quinsey, autorul *Confesiunilor unui englez mîncător de opium* şi al eseului *Despre asasinat ca despre una dintre artele frumoase* (Quinsey profesează - meditează Consulul -o *realpolitik,* atît de opusă experienţelor lui!...).
Marile cărţi ale lumii vin să vegheze la ceasurile ultime ale Consulului, torturat de neliniştişi de grave indecizii. Amintirea lui Edgar A. Poe şi a prozei sale *Prăbuşirea Casei Ushereste* în sine o cale de iniţiere. întunericul ce invadează oraşul aduce aminte de „melancolica casă Usher", de naratorul chemat să vegheze ultimele ore ale lui Roderick Usher. Ca într-o parafază la casa Consulului, cu grădina invadată de luxuria vegetaţiei, cu atmosfera stranie („visul de apoi al celui ce se trezeşte din beţia de opiu", trăind „o întristare fără de leac a minţii"), cu biblioteca din casa Usher (Swedenborg, Tieck, Campanella etc.) şi acea frămîntare nervoasă a lui Usher ne situează în zonele de acces spre condiţia existenţială a Consulului. Sunt legături subterane, dar şi similitudini menite să lumineze şi să pună în pagină ipostaze şi o anume tipologie. Eroul lui Joseph Conrad din *Lord Jim,* călător în singurătăţile lumii, pribeag aflat în teritorii insolite, este ucis şi anunţă, parcă, prin emergenţa unor sintagme, sfîrşitul lui Geoffrey Firmin.
Cărţile trezesc aminirea altora şi după strania atmosferă a nuvelei poeşti (vezi *Scrieri alese,* 1979), mărturia iui Ahab e în sine un termen referenţial pentru căutările pe mările lumii, iluzorii

descoperiri, în opera lui Lowry, a revelaţiilor alcoolului. *MobyDick* e cartea unei frenetice căutări, iar Consulul îşi redescoperă prin Cărţi secrete înrudiri precum aceea cu Shelley, cu nonconformismul poetului romantic englez şi cu moartea lui, ca o contopire cu apele. La fel, de veghe stă „îngerul" lui Baudelaire sau fantasticele vietăţi închipuite de Rousseau-Vameşul, alături de acelea trăite halucinant de consul în crizele sale etilice. Lecturile lui Lowry sunt - implicit -martorii Consulului. Ca şi „bestiariile" medievale visate, Firmin citeşte misticii germani medievali, contemplă reproduceri după Hieronymus Bosch (probabil celebra „Grădină a Deliciilor") şi după Peter Breugel; îl invită alături de el pe nefericitul călător în Mexic, Antonin Artaud, amintind *Les Cenci,* una dintre piesele creatorului teatrului cruzimii...
Călător neliniştit şi totuşi temerar spre Hades, Geoffrey Firmin e însoţit de semnele înţelepciunii *Cabalei.* Incontestabil, simbolurile biblice (Paradisul pierdut, destinul fiinţei alungate şi chemate să exorcizeze crimele) nu lipsesc. Dar *Cabala* produce paradigma cărţii, axul ei fundamental. E drept că demonia eroului recheamă, din rafturile Bibliotecii, silueta lui Svidrigailov, ipostază a demoniei dostoievskiene, alături de Stavroghin şi Versilov; dar în *Cabală* fiinţa îşi află drumul spre o divinitate care invită la Iubire, la înţelepciune şi bunătate. „Dumnezeu a creat lumea" întemeind-o pe înţelepciune; pe *hohma* - comentează Alexandru Safran -, şi construind-o prin bunătate, prin *hesed'.*

Fiinţă cutremurată de revelaţii căutînd neliniştit adevărul, înspăimîntat de semnele unei lumi viitoare, Consulul călătoreşte spre moarte însoţit de semnele indelebile ale Cărţii.
Lectura romanului lui Malcolm Lowry reclamă perspectiva şi profunzimea analizei hermeneutice. Principiul intertextualităţii se confirmă în cazul acestei cărţi unice. Carte a Cărţilor, prin legăturile multiple - la nivel intertextual şi paratextual -, vizibile în structura de adîncime a operei.
Alături de *Vechiul Testament,* ale cărui simboluri sunt convocate adesea, statuînd una dintre paradigmele cărţii, *Cabala* (vezi Alexandru Safran, *Cabala,* Editura Univers Enciclopedic, 1996)

edifică temeiurile fundamentale ale romanului. Ideea că fiinţa tinde spre un dialog perpetuu cu Dumnezeu, că demersul suprem al omului este acela al *cunoaşterii prin iubire (Cabala:* iubirea „care cunoaşte" p. *16)* reprezintă una dintre raţiunile protagonistului romanului lui Malcolm Lowry. *La poalele vulcanului este* o operă construită pe *principiul bipolarităţii;* un *oximoron* prezidează - structural - opera scriitorului. Or, acelaşi principiu e comunicat de învăţătura transmisă a *Cabalei.* Extaticul şi raţiunea, revelaţia şi cunoaşterea, poezia şi Legea, Logosul şi înţelepciunea animă textul vechi al filosofiei ebraice precum şi destinul dramatic, dual, al Consulului. Simbolul definitoriu al *prăpastie!* (cf. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idees religieuses,* Payot, 1983) funcţionează activ în roman şi avem astfel să înţelegem substanţialitatea prezenţei acestei învăţături în conţinutul romanului lui Malcolm Lowry.
Precum cărţile din biblioteca lui Roderick Usher şi aidomas casei („lăcaş al tristeţii" în comentariul naratorului lui Edgar Poe), lumea lui Geoffrey Firmin e populată de Cărţi. Extraordinara conexiune de pere şi de creatori dă romanului un statut aparte în concertul marilor romane ale secolului XX. Oscar Wilde şi tragedia shakespeariană *Macbeth; Faustullm* Christopher Marlowe şi „omul faustic"; Apollinaire, Lev Tolstoi, dar mai cu seamă Dostoievski sunt nume de referinţă. Am să menţionez doar cîteva elemente descinse din lectura operei lui Dostoievski. întocmai altor mari scriitori ai secolului nostru, Malcolm Lowry resimte profund influenţa romanului dostoievskian. Acelaşi principiu al bipolarităţii, al marilor opoziţii şi contraste prezidează romanul *La poalele vulcanului.* Nu altfel trăieşte sub imperiul obsesiilor şi al suferinţelor Raskolnikov, urcînd şi el, întocmai lui Geoffrey Firmin, drumul Golgotei; poate că cea mai puternică relaţie se stabileşte cu unul dintre personajele lui Dostoievski. E vorba de Svidrigailov. Acea *dezordine interioarăjzare* minează structural eroul din *Crimă şi pedeapsă,* cu păcatele, crimele şi obsesiile lui, se proiectează în destinul personajului lui Malcolm Lowry. Ar fi de reţinut, pentru traumatizata existenţă a Consulului, un pasaj din *Crimă şi pedeapsă:*

„ - Ca idee ne reprezentăm întotdeauna veşnicia ca ceva ce nu poate fi înţeles, ceva uriaş, imens! Dar de ce trebuie să fie neapărat aşa? Şi dacă veşnicia nu este decît o magherniţă oarecare, una singură, un fel de baie ţărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colţuri? Eu, uneori, aşa îmi închipui că este".
Marile opoziţii dostoievskiene luminează sau tulbură dramatic romanul scriitorului englez. Şi cum simbolurile amplifică suprem romanul său, cea mai nimerită comunicare avem să o găsim în relieful dramatic al unui destin indelebil: Mîşkin din romanul *Idiotul,* semn şi spaţiu simbolic, organic legate de eroul memorabil al lui Malcolm Lowry din romanul *La poalele vulcanului,* una dintre marile lucrări ale sinfonismului romanesc.

V. MEDITAŢIE ŞI ISTORIE

Emil Cioran şi meditaţia asupra neliniştii

Reeditarea după decenii a unei opere scrise la vîrsta cînd a construi în filosofie pare un act hazardat face din iniţiativa Editurii „Humanitas" un act de cultură continuat - se ştie - prin seria de opere care defineşte strălucit cariera marelui filosof. într-adevăr, *Pe culmile disperării*'(apărută în 1934 şi retipărită în 1990) îngăduie cititorului român să urmărească treptele devenirii (termenul e, probabil, impropriu pentru viziunea lui Emil Cioran) unuia dintre cei mai importanţi gînditori ai secolului nostru, un autentic şi mare scriitor în acelaşi timp, consacrat în spaţiul culturii franceze şi în acela al limbii învăţate cu îndîrjire şi patimă de transilvănean inflexibil şi decis.
Filosoful avea 23-24 de ani cînd îşi scria aforismele şi cugetările adunate în volumul pomenit, trăind sub semnul unei atitudini nonconformiste, tînăr, încrezător în geniul său şi în acela al generaţiei sale. E

ceea ce mărturiseşte în evocarea întîlnirilor cu Mircea Eliade din volumul *Excercices d'admiration* (Gallimard, 1986), volum care cuprinde uimitoare portrete şi schiţe pentru eseurile consacrate filosofilor şi scriitorilor.
întîlnindu-l pe Mircea Eliade la Bucureşti, prin 1932, „unde tocmai terminasem vagi studii de filosofie", îşi aminteşte Emil Cioran, el realizează destinul generaţiei sale, dar, în acelaşi timp, transformă în termeni riguroşi argumentele pentru o radicală separare de ceilalţi: Cioran refuză, categoric şi peremptoriu, căile unei cunoaşteri de natură să pună în chestiune dimensiunea ontologică. Fapt e că filosoful va profesa în majoritatea cărţilor sale *{Precis de decomposition, Syllogismes de l'amertume, Histoire* *et utopie, De l'inconvenient d'etre ne* etc), un concept sceptic,

agnostic, de unde şi opiniile sale despre Mircea Eliade, scriitorul şi gînditorul însufleţit de spiritul stenic al *cărţilor,* al cunoaşterii (dorinţa lui de a afla „în care vedeam un demon sau, ca sfîntul Augustin, o 'boală'").
Demonul cunoaşterii nu e străin, însă, demersului lui Emil Cioran; nu avem decît să citim paginile închinate lui Jorge Luis Borges din acelaşi volum *(Excercices d'admiration).* Patosul cunoaşterii, care caracterizează opera lui Borges, este elogiat şi o împrejurare biografică devine revelatoare pentru formaţia filosofului nostru: ca student. Emil Cioran se ocupase de un discipol al lui Schopenhauer, Philipp Mainländer, definitiv (se părea) uitat, întîlnirea cu Borges îl face să descopere cu uluire că scriitorul argentinian scrisese despre obscurul elev al lui Schopenhauer...
Reîntoarcerile în timp nu sunt frecvente în suita de portrete compuse la date diferite şi adunate sub coperţile cărţii apărute la Gallimard. Cu toate acestea, o sumară însemnare ne reţine: Cioran din anul 1928 (avea 17 ani) era avid de spectaculoase demonstraţii de natură să provoace, să uimească, apt pentru erezii şi pentru violente şi ostentative negări. Nu altfel proceda Eugen Ionescu în aceeaşi perioadă, sau cel evocat, Mircea Eliade. Refuzul cărţilor este astfel un mod de a epata, cel puţin la data apariţiei cărţii *Pe culmile disperării.* Lecturile sale sunt semnificative şi *preeminenţa moraliştilor*(Chamfort, Joubert şi, elocvent, Lichtenberg), gustul sigur în alegerea aforismelor unor gînditori din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XX-lea explică formula textelor sale, structura lor pascaliană, deşi nu la el avem să aflăm elemente de legătură. Să mai precizăm tot acum că *Precis de decompositon* (1949) îl citează pe Shakespeare, mărturisind preferinţa pentru autorul lui *RichardalIlI-lea* (un citat din tragedia shakespeariană deschide cartea) şi pentru Shelley.
Dar un proiect de portret pentru Emil Cioran nu poate ignora „lecturile" mărturisite în diverse pagini din Paul Valery (reflecţiile despre drama deconspirării prin autor a unei opere sunt interesante şi sunt de invocat în cazul *poieticii* unei opere precum aceea a scriitorului francez) şi, în special, despre Scott Fitzgerald. Interesul pentru romancierul american transgresează observaţiile unui cititor (Cioran pare să refuze romanul, în general); ele au în vedere un
motiv al meditaţiei sale încă de la prima carte din 1934. E vorba de *drama lucidităţii şi a experienţelor pascaJiene,* lipsite, cum spune filosoful, de spirit pascalian!
Criza şi boala scriitorului ca şi ieşirea lui din literatură (act şi ipostază aparent salvatoare), precum şi barierele invizibile ale cunoaşterii (refuzate, fiindcă demersul gnoseologic este suspectat totdeauna) sunt examinate şi cititorul de azi al paginilor din *Pe culmile disperăriiva* descoperi în eseul închinat lui Scott Fitzgerald perfecte consonanţe. Reflecţiile din cartea apărută în 1934 sunt reluate într-o experienţă supusă verificării, aşa cum în cursul lecturii cărţii de tinereţe a lui Emil Cioran modelul scriitorului, oricînd analizabil prin ideea şi prin sceptica abordare a ontologiei fiinţei este, după mine, Malcolm Lowry.
Să ne explicăm: drama Consulului din *La poalele vulcanului,* neliniştea, spaimele experienţei venite din mistica Evului mediu şi în special din *Cabala;* iubirea, ineluctabilele sfîşieri, despicarea fiinţei, singurătatea, teama de comunicare, angoasanta trăire a etilismului (ipostază a unei cunoaşteri tragice) se regăsesc tulburător în aforismele unui filosof şi moralist violent polemic, sceptic şi neliniştit aidoma temelor puse în discuţie.
într-un text despre Samuel Beckett, filosoful ne invită să-l urmăm într-un teritoriu unde Emil Cioran a izbutit cea mai uluitoare performanţă: strălucirea stilistică şi eleganţa cuvîntului într-o limbă învăţată, cum se ştie prea bine. Cum Beckett producea o experienţă analoagă în spaţiul literaturii franceze, reflecţia despre *cuvînt* se apropie de locul conferit limbajului şi cuvîntului în filosofia franceză

contemporană (Paul Ricoeur, Jacques Derrida).
Pe culmile disperării se înfăţişează cititorului de azi ca un discurs aforistic pe motivele filosofiei, deşi disciplina e suspectată şi chiar repudiată. E cartea unui tînăr şi vocea acestuia păstrează îndrăzneala şi ostentaţia vîrstei, dar şi profunzimea contemplaţiei defel uscate, defel „erudite". *Singurătatea, disperarea şi iubire s,* eradicarea unei lumi prin agonie; gustul grav al absurdului („Aceluia care a pierdut totul nu-i mai rămîne în viaţă decît pasiunea absurdului") revin ca motive ale unei reflecţii supravegheate ca logică şi retorică a meditaţiei. Regăsim, cum s-a spus nu o dată, liniile filosofiei lui Kierkegaard, dar, dincolo de acestea, Cioran

construieşte şi argumentele sunt reunite de cîteva teme. Ne interesează, astfel, conceptul său despre *liric/lirism* („infinitate internă" şi „tensiune extremă"), despre sursele lirismului (stări ce „răsar din fondul cel mai adînc şi mai intim al fiinţei noastre, din centrul substanţial al subiectivităţii"), perfect asumate în poetica discursului liric văzut ca experienţă originară, ca expresie a acelui grăunte de „nebunie interioară" esenţială. Ideea e a refuzului lucidităţii, dar nu şi a acceptării unei stări extatice, a unei experienţe puse sub semnul misticii. Căci „lirismul esenţial" este „lirismul clipelor din urmă" sau „este însuşi destinul adus la gradul de autocunoaştere absolută".
Avem să vedem aici o relaţie aparte şi în totul elocventă între filosofie şi poezie (lirism), o filosofie căreia prezenţa „înţelepţilor" îi refuză dreptul la nelinişte şi, deci, la profunzime. înţelepţii „uscaţi", fără patosul disperării şi al angoasei, al neliniştii atotscrutatoare, nu au acces la adevăr, - categorie amendată, de altminteri, în aceşti termeni: „... fiindcă ştiu că nu există adevăr, ci numai adevăruri vii, *fructe ale neliniştii noastre"* (s.n. LV.). Filosofia lui Emil Cioran este antidoctrinară, iar refuzul ideologei provine din respingerea fanatismelor de orice fel. în absenţa lui Pascal, dar şi a lui Descartes, Cioran profesează (la tinereţe) *scepticismul, iar îndoiala* e criteriul unei ontologii a spiritului („A te îndoi de toate şi a trăi totuşi").
Singurătatea este alternativa existenţială pentru fiinţa care are revelaţia singurătăţii lumii, de unde şi *refuzul istoriei* („Nu înţeleg ce rost mai are să trăiesc în istorie, să am idealurile epocii, să mă preocupe gîndul culturii sau problemele sociale"). Temele revin, cum se ştie, cu acuitate în cartea de aforisme din 1949, fiindcă, pentru Cioran, existenţa nu se conformează istoriei.
Problemele existenţei sunt înrudite cu acelea ale creaţiei. Creaţia, scrie Emil Cioran, „este o salvare temporală din ghearele morţii", iar moartea e drama fiinţei lăuntrice.
Agonia, neliniştea, extazul („extazul rădăcinilor ultime ale existenţei") sunt, în cele din urmă, căile experienţei şi ale cunoaşterii, chiar dacă filosoful proclamă disperarea ca imanentă fiinţei prin nelinişte şi anxietate, iar *suferinţa* generează simbolul prăpastiei. Emil Cioran meditează asupra *tragicului* şi *grotescului,* posibile echivalenţe ale disperării, configurînd un destin, precizează filosoful.
U omvrae existenţa." Pînă la un punct e *iubirea,* iubirea dintre bărbat şi femeie, cum ţine să precizeze. Mesajul trebuie reţinut şi îl transcriem pentru a lumina căile fiinţei: „Oricît m-aş lupta pe culmile disperării, nu vreau şi nu pot să renunţ şi să părăsesc iubirea, chiar dacă disperările şi tristeţile ar întuneca izvorul luminos al fiinţei mele, deplasat în cine ştie ce colţuri îndepărtate ale existenţei mele". E mesajul filosofului transmis dincolo de timp.
Vocaţia supremă a scepticismului
„Eseurile" şi „portretele" din *Exerciţii de admiraţie* (Ed. Gallimard, 1986) sunt, fără îndoială, una dintre cele mai cuceritoare cărţi, reunind texte scrise între 1955 şi 1983. Emil Cioran, scepticul şi lucidul moralist, observatorul intratabil al caracterelor şi al atitudinilor, interpretul înzestrat cu darul inimitabil al polemicii (adesea agresive şi necruţătoare), este - în unele texte - un portretist sensibil, provocat şi tulburat de amintiri. Motivele esenţiale ale gîndirii sale, alegerea şi argumentarea unor opere şi personalităţi reconfirmă opţiuni definitive pentru viziunea sa asupra valorilor şi creaţiilor spiritului.
Lectura textelor prilejuieşte cîteva reflecţii despre natura şi, îndeosebi, despre *retorica eseului cultivat* de marele filosof. Emil Cioran profesează eseul în virtutea unor principii statuate exact, riguros, în tradiţia scrisului francez, de la Pascal la discursul elaborat savant în gîndirea secolelor XVII şi XVIII. O veritabilă lecţie se comunică prin eminenţa textelor lui Cioran. Eseul îşi fixează, neezitant, *dominantele reflexive* încă din frazele prime, chiar din enunţurile inaugurale *(incipit-ul* textului), iar demonstraţia se articulează potrivit unei discipline intelectuale indeniabile, extrem de severe.
Detaşate şi circumscrise prin concentrarea unor motive, datele Personalităţii evocate şi coordonate

operei se impun cititorului, chiar şi atunci cînd e vorba de destine extrem de controversate.

Cred că cel mai pasionant şi mai convingător eseu este cel consacrat lui Joseph de Maistre, doctrinar al Restauraţiei şi al spiritului conservator, adversar teribil şi violent al Revoluţiei din 1789. Fiecare sintagmă elaborată de Emil Cioran este o invitaţie la apropierea operei unei personalităţi caracterizate sugestiv de filosoful veacului nostru ca fiind „în serviciul cauzelor de neapărat"... Lipsa lui de măsură, impertinenţa sa ostentativ afişată, latura odioasă a soluţiilor doctrinare dar şi absolutizarea providenţei sunt termenii portretului inspirat, incitant, iniţiind în lectură şi în înţelegerea unui Profet descins parcă - scrie Cioran - din Vechiul Testament, dar, în acelaşi timp, atît de legat de seismele secolului al XVIII-lea. Iată, de altminteri, o succintă schiţă de portret, aflată în conexiune cu desenul mai vast al tabloului-eseu: „Creştin prin convingere mai degrabă decît prin sentiment, îndeajuns de străin de personajele Noului Testament, iubeşte în secret *fastul intoleranţei..."'.* Prin urmare, *„fastul intoleranţei",* spectacolul uluitor şi dezlănţuit al revelării adevărurilor metafizice precum şi teocraţia elogiată („Maistre - fixează Cioran - este un Machiavelli al teocraţiei"), catolicismul său intolerant sunt datele unui portret cu dimensiune mai degrabă de studiu pe deplin elaborat şi încheiat pentru posteritate.
Corespondenţele - se cuvine să precizăm acum pentru a anunţa atributele generale ale textelor din *Exerciţii de admiraţie* -funcţionează în gîndirea savantă şi erudită a lui Emil Cioran prin ştiinţa extraordinară a spaţiilor vaste, unde inteligenţa şi sistemul de referinţe intertextuale creează fervoarea ideilor şi a lecturii profunde *{fenomenul* numit de Cioran al *provocării,* anticipînd opţiunile lui Nietzsche; oroarea schimbărilor la Maistre şi influenţa sa asupra lui Baudelaire, în timp ce un contemporan al lui Maistre, e vorba de Bonald, a avut ecouri în literatura lui Balzac...).
Spuneam că eseul lui Cioran este rezultatul rigorii în fixarea unei determinante considerate definitorii şi, în consecinţă, avînd să stabilească elemente ireductibile şi pe deplin convingătoare. E.ţ| cazul eseului destinat unei mai exacte situări a poeticii lui Paul Valery. Un motiv ce revine şi în alte prilejuri e de natură să atragă atenţia asupra opţiunii estetice inebranlabile a lui Emil Cioran; rezervele faţă de scriitorii adoptaţi în plină carieră şi, într-o oarecare
măsură, adoptaţi prin descifrarea şi deconspirarea mesajului lor: „E o adevărată nenorocire - îşi deschide Cioran eseul despre poetul şi teoreticianul poeziei - pentru un autor, aceea de a fi înţeles; Valery a fost încă din viaţă şi de atunci înainte". Sigur, enunţul introductiv pune în pagină un motiv cu valoare de invariant al poeticii moderne, numai că, în cazul lui Valery, reproşurile, ca să le numesc astfel, ţin mai degrabă de alternativa *poieticii* inaugurate, de fapt, de către poetul şi eseistul francez, şi pe care Cioran o numeşte, polemic, „viciul" de a se explica. Dacă în ce priveşte primul aspect - cunoaşterea şi consacrarea în timpul vieţii scriitorului - Cioran invocă şi alţi scriitori, manifestînd un anume scepticism acid, pe care filosoful lucid şi amar le amendează (vezi Tudor Arghezi, amintit de Cioran în alt eseu), tentaţia metatextualităţii şi a poieticii insistent exprimate de scriitor sunt incriminate la Paul Valery. Pozitivismul scriitorului şi obsedanta reîntoarcere la propria lui poezie numesc o ipostază respinsă -conceptual - de filosof, aşa cum se observă şi din alte texte.
Spuneam că Joseph de Maistre atrage atenţia lui Emil Cioran tocmai prin personalitatea sa controversată şi deconcertantă, minată, pînă la un punct, de contradicţii ireconciliabile şi violent polemice. Francmasoneria şi catolicismul pătimaş pus sub semnul autorităţii absolute a papalităţii; contrarevoluţionar ineluctabil şi nu fără rezerve în faza Restauraţiei, decepţionante în opinia sa; ideea unei lumi guvernate de Providenţă (Vezi *Serile Sanct-Petersburgului,* lucrare apărută postum, în 1821) alcătuiesc un destin şi o ideologie cu atît de numeroase elemente contestatare. Faptul e de natură să intereseze pe filosoful şi moralistul Cioran, iar eseul mi se pare strălucit şi apropiat de discursul din *Precis de decomposition.*
Excursul filosofului se extinde, şi prelungirile reflexive pun în discuţie un motiv întîlnit nu o dată în textele lui Cioran: Europa în crize repetate, anunţînd - agonic - momente grave pentru soarta continentului nostru. E drept că meditaţia lucidă a filosofului respinge premoniţiile Casandrelor ce s-au succedat (1814, 1870, 1940, 1945) şi Europa, notează nu fără ironie scriitorul, „perseverează veselă în agonia sa şi această agonie, atît de rezistenţă, echivalează poate cu o nouă viaţă".

Scepticul Cioran rămîne observatorul raţional al devenirilor chiar dacă istoria este de cele mai multe

ori ignorată. în opinia acestui mare gînditor creaţia literară şi creatorul reprezintă categorii adesea cercetate şi puse în ecuaţia unui discurs perfect avertizat, avînd valoarea unei componente inseparabile a cugetării filosofice. în general, Emil Cioran amendează poetica anunţată spre finele secolului trecut şi dezvoltată în direcţii absolutizante în cea de a doua jumătate a secolului XX. Ideea că teoria literaturii acordă un rol preeminent poeticii şi nu operei, că poetica unei anume crize (Cioran nu o numeşte direct, dar ne face să înţelegem că e vorba de un impas în evoluţia luării în posesie a creaţiei) este tot mai des frecventată, revenind în textele din *Exerciţii de admiraţie.* De altminteri, reproşîndu-i lui Paul Valery că a *situat poetica mai presus de poezie,* filosoful se plasează pe o poziţie echilibrat clasică, aş îndrăzni să spun. Că este aşa, o dovedeşte comentariul său la ostentaţia scientistă, raţionalizată în cele din urmă, prezentă în poetica lui Valery, comentariu care conferă superioritate aparentului dogmatism din textul lui Edgar Poe, *Geneza unui poem.* E vorba, ţine să remarce, de un Poe tentat să mistifice, să ofere prin conotaţii transparente impresia *de joc.* O poetică a jocului anulează aparenţa de rigoare şi de exerciţiu teoretizant!
E drept că nu i se ignoră lui Paul Valery perfecta cunoaştere a poeticii, în accepţia de analiză minuţioasă şi desăvîrşită a scriiturii, a mecanismului discursului poetic („Valery est un galerien de la nuance", scrie Cioran). Poetul condamnat să examineze microcosmul scrisului nu e neapărat refuzat de Cioran, dar nici nu e absolvit de ironia adesea casantă. Portretul, admirabil desenat, al lui Samuel Beckett e deschis de o remarcă acidă, de ironia corosivă îndreptată spre scriitorii fără mesaj, fără profunzimi proprii marii creaţii: „Cu scriitorii care n-au nimic de spus, care nu au o lume a lor, nu se discută decît despre literatură". Reflecţia, nu fără o notă generalizantă, situează, antinomic, opera tulburătoare şi gravă a unui solitar precum Beckett, trăind în afara istoriei („El nu trăieşte în timp, ci paralel cu timpul").
Leit-motivul *Cărţii,* într-o accepţiune înrudită cu aceea a lui Borges, el însuşi evocat în textul unei scrisori incluse în volum, leit-motiv refuzat lui Valery ca şi lui Mallarme, e reluat în portretul

lui Mircea Eliade scris cu multă căldură şi cu un profund sentiment al prieteniei. Lucidul şi scepticul Cioran îşi aminteşte emoţionat de întîlnirile cu Mircea Eliade. E un portret exact şi concentrat, aşa cum ne obişnuise Cioran şi în cazul altor personalităţi chemate să trăiască pentru o clipă măcar în *Exerciţiile* sale. 0 anume dualitate, observată scrutător la Eliade: solicitat de esenţe, dar şi de accidental, de atemporal dar şi de cotidian, de mistica indiană dar şi de literatura propriu-zisă, pregăteşte aducerile-aminte. Un moment se fixează îndeosebi, anume acela al întîlnirilor la Paris, începînd cu 1945. Voluptatea lecturilor şi intenţia lui Mircea Eliade de a scrie despre Balzac, a cărui operă e recitită cu o devoratoare pasiune, sunt de regăsit în volumul al II-lea al *Memoriilor* lui Mircea Eliade. Sosit la Paris în septembrie 1945, unde e aşteptat de Cioran, scriitorul îl reia pe Balzac în 1947, proiectînd o cercetare amplă a prozatorului francez, aşa cum va scrie Cioran în portretul din *Exerciţii.*
Alte portrete au concentrarea şi rigoarea formulărilor definitive: la Henri Michaux observă profunzimea cunoaşterii de sine şi alunecarea spre delirul său interior; la B. Fundoianu (Benjamin Fondane), un veritabil portret romanesc proiectează un destin tragic şi grav, devastat lăuntric, autorul *Priveliştilor* (1930) fiind un împătimit al monologului („care - scrie Cioran - mă lăsa epuizat şi fermecat"). Interesant de observat e că B. Fundoianu înregistra, într-un eseu scris de mult despre Mallarme (în voi. *Imagini şi cărţi din Franţa,* Ed. Socec, 1921), elemente apropiate de punctul de vedere al lui Cioran despre poetica scriitorului francez. Lirismul absenţei, despre care scrie Ştefan Aug. Doinaş *(Prefaţă la. Poezii,* Ed. Univers, 1972), nu e străin comentatorului din 1921, şi, apoi, filosofului interesat de evoluţia poeticii moderne, inaugurate de fapt de Mallarme şi continuate de Valery. Poezia lui Mallarme, scria B. Fundoianu, „e o artă de raţiune, lipsită de pasiune şi umanitate" şi similitudinile, cum se vede, sunt uşor de observat. Directiva şi disciplina severă a cărturarului lucid şi sceptic fac aproape inimaginabile confesiunile, şi *Exerciţii de admiraţie* reţin sărace însemnări despre sine. Cu toate acestea, în textul final al volumului, *Recitind,* Cioran îşi reaminteşte modelele tutelare ale tinereţii sale: Shakespeare şi Shelley. Primul continuă să prezideze

autoritar meditaţia scriitorului şi a filosofului, în timp ce autorul lui *Prometeu descătuşateste* invocat din ce în ce mai rar. Preferind, mărturiseşte filosoful, conciziunea, rigoarea şi răceala deliberată (ce tensiune se ascunde în dosul acestei severităţi impuse!), Cioran retrăieşte prin marele englez istoria

eternă a umanităţii, refuzînd parcă versul lui Michaux, poetul atît de preţuit în textul din volum: „Şi dîra palidă a neputinţei de-a Cunoaşte" *(Bătrineţe).*
Emil Cioran filosoful şi înţeleptul, la care ne vom întoarce întotdeauna, învinge prin scepticism şi luciditate tragicul, chiar dacă versurile aceluiaşi poet francez, Henri Michaux, par să ameninţe din *Labirint-u* său: „Nimic nu duce nicăieri/ Secolele înseşi trăiesc sub pămînt" (H. Michaux, *Spaţiul dinlăuntru,* Ed. Univers, 1970, trad. V. Nicolescu).

Publicistica lui Nae Ionescu

Graţie lui Mircea Eliade, discipol entuziast şi devotat, cultivînd şi mai tîrziu memoria fostului său profesor de filosofie, „Cultura Naţională" publica, în 1937, culegerea de articole a lui Nae Ionescu, *Roza vînturilor 1926-l933,* datele din subtitlu precizînd anii unei publicistici care a produs în epocă intervenţii numeroase, replici provenite din direcţii şi orientări felurite, entuziaste aprobări din partea foştilor săi studenţi, fanatici, susţinători ai ideilor dascălului lor. „Editorul", tînăr atunci, adaugă, la finele volumului... *Şi un cuvînt al editorului,* una dintre primele analize ale unei ideologii (ea se elaborează şi se construieşte în succesiunea articolelor, în argumentele invocate, în demersul adesea socratic al demonstraţiei şi, nu o dată, în direcţia paradoxului care ne permite să recunoaştem profesorul de logică de la Universitatea bucureşteană) nu fără ecouri contradictorii şi multiple consecinţe în viaţa socială şi politică românească a vremii.
Editura „Roza vînturilor" a găsit soluţia inspirată a „reprint"-ului pentru a restitui cartea aflată la vremea apariţiei în miezul dezbaterilor, convulsiilor şi al dramaticelor înfruntări de opinii.

Spectacolul timpului & cel puţin unul dintre argumentele prezentării cărţii lui Nae Ionescu, fiindcă nimic nu poate fi mai sugestiv decît o carte a unui moment istoric revolut, datorată unui om angajat direct şi deliberat în evenimente. *„Ziua de viaţă publică este o cutie de rezonanţă",* scrie Nae Ionescu în *Prefaţă.*
Şi presa românească din deceniile trei şi patru ale veacului nostru este o atare „cutie de rezonanţă", una dintre cele mai elocvente mărturii ale temperaturii dezbaterilor ideologice şi politice, culturale şi sociale; fiindcă publicistica românească - se ştie de altminteri - a oferi prin talente strălucite perceperea vie, directă şi fierbinte a evenimentelor şi a implicaţiilor lor în planul ideilor sau al absenţei acestora. Aproape că nu există scriitor important în literatura dintre cele două războaie mondiale care să nu fi fost implicat în gazetăria militantă, angajată: Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Vinea, Liviu Rebreanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Octavian Goga, Ion Barbu, Petre Pandrea, Ion Biberi, T. Teodorescu-Branişte, Eugen Ionescu, Zaharia Stancu şi mulţi alţii compun o lume a presei cu trepidaţiile, cu agitaţia polemicilor, a conflictelor, a alianţelor, divorţurilor şi regrupărilor de opinii şi de atitudini... Nae Ionescu asociază catedra (doar în aparenţă) programului gazetarului pasionat, înzestrat şi capabil de jocul extrem de nuanţat al ipotezelor, tezelor, postulatelor şi demonstraţiilor. *Logicianul* cultivă, în ciuda unor precizări de natură să stabilească liniile concepţiei sale, *paradoxul (nu* arareori), iar *dialogul socratice* mai degrabă discursul unui sofist abil şi pregătit pentru jocul polemicii. Publicate mai întîi în *Cuvin tul şi* avînd în volum menţiunea datei de apariţie în ziar, articolele lui Nae Ionescu sunt azi o lectură în totul pasionantă şi, în afara oricărui efort de imaginaţie sau, mai întemeiat, de referinţe de natură să recompună atmosfera timpului (1926-l933), cititorul va sesiza cu o acută stare de sensibilitate contemporană semnificaţii, avertismente şi implicaţii, avînd să-şi explice acum climatul epocii şi să conexeze, în spaţiul culturii (gazetăria nu e exclusă neapărat din acest teritoriu), punctele de vedere ale profesorului de filosofie format la şcoala lui Vasile Pîrvan Şi a lui C. Rădulescu-Motru. Intervenţiile sunt ale unei generaţii contrazise tragic (şi comiţînd erori tragice), dar animate de cîteva

idei nu lipsite de ecouri în istoria social-politică a deceniilor următoare. Evident, nu e vorba de filosofia profesată de Nae Ionescu, ci de deplasarea ei spre întrebările neliniştite şi dramatice ale unei generaţii de tineri aflaţi în faţa unor evenimente greu sau imposibil de descifrat pe atunci.
G. Călinescu consacră filosofului şi gazetarului un comentariu, în cea mai mare parte al lui exact, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Explicînd sensul titlului, G. Călinescu sesizează, cred, structura internă a culegerii, căci a fi „în bătaia tuturor curentelor" ar fi fost să semnifice: a fi intrat în viitoarea unor evenimente şi a unor idei ce traduceau - atunci - pulsul şi

ritmurile tot mai precipitate şi mai zgomotoase ale istoriei. Ea nu putea fi abolită şi, în ciuda apelului lui Nae Ionescu la a refuza istoria, ea impunea, mai severă şi mai drastică, mai crudă şi mai implacabilă, o confruntare adesea fără nici o soluţie. G. Călinescu recunoştea gazetarului-filosof „o înaltă ţinută intelectuală" (tot în articolul din *Istorie* sunt subliniate inteligenţa şi informaţia, indeniabile şi edificatoare pentru demersul profesorului format la şcoala unor mari gînditori precum Heidegger, Dilthey, Nicolae Iorga, P.P. Negulescu şi, bineînţeles, cei doi mari profesori pomeniţi înainte: Vasile Pîrvan şi C. Rădulescu-Motru).

Roza vînturilortace să transpară discret, fără ostentaţie, chiar şi prin refuzul oricăror trimiteri (excepţiile sunt, pentru Nae Ionescu, mari nume, determinante pentru formaţia sa şi pentru istoria spirituală a Romîniei), trepidaţia faptelor, zgomotul lor puternic sau şoptită încordare a fiinţei cutremurate de destin şi de imperiul evenimentelor zilei (din nou, aşadar, „în bătaia tuturor curentelor"!).

Mircea Eliade recunoştea natura şi proporţiile impactului gazetăriei practicate de profesorul său. Prefaţa sa, mascată sub un titlu - aparent - cu precizări de natură editorială (... *Şi un cuvîntal editorului),* e de fapt un studiu concentrat unde sunt puse în discurs temele filosofiei asumate în experienţa gazetarului obsedat pînă la ostentaţie demonstrativă (sofismul şi paradoxul funcţionează în sistemul argumentaţiei şi al polemicii mai cu seamă) de *„realismul istoric"* şi de afirmarea unei conştiinţe tragice, de absorbanta tentaţie a autocunoaşterii, sens al metafizicii lui Nae Ionescu; *problematica fiinţei şi* liniile unei *ontologii a fiinţei*'sunt prezente în interpretările gazetarului şi ale filosofului atît de interesat de trăire, de *cunoaştere în real,* de autenticitatea trăirilor, dar şi de mistica soteriologiei ortodoxe comunicate.

G. Călinescu face o remarcă într-o oarecare măsură hazardată şi, probabil, parţial acceptabilă. „Ratările şi inconsecvenţele sale -scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* - seamănă cu acelea ale lui Andie Gide". E aici mai de grabă o sugestie pentru a înţelege starea de spirit a unei personalităţi cu o incontestabilă influenţă asupra generaţiei tinere; ezitările, natura prelegerilor sale; afirmaţiile riscate şi adesea arbitrare din articole; temperamentul înclinat spre o anume intoleranţă, în ciuda gustului sigur pentru maieutica socratică; recunoaşterea termenilor formaţiei sale şi apoi respingerea decisă a alternativelor cartezianismului şi ale raţionalismului cartezian etc. compun o personalitate neliniştită şi care alege treptele gnoseologiei tragicului şi anistoricului.

Nae Ionescu admirase ideologia specificului naţional a lui Nicolae Iorga, socotit de gazetarul Nae Ionescu „acest vizionar al destinelor şi al politicii noastre" (remarcile aveau în vedere estimările lucide şi premonitorii, în fapt, ale lui Nicolae Iorga despre condiţia (necesară) a raporturilor noastre în sud-estul Europei, în climatul agitat şi ameninţător al deceniului trei). Tot Nicolae Iorga reprezenta, pentru discipolul inepuizabil în admiraţia sa, creatorul temeiurilor „adevăratei civilizaţii româneşti" (statul ţărănesc, etnicismul „Sămănătorului" etc). Elogiul înaintaşilor şi al anilor de formaţie animaţi de nume precum cele amintite înainte se regăseşte în admiraţia absolută a elevilor filosofului născut la Brăila. Mircea Eliade, mai întîi, apoi Emil Cioran, continuator al meditaţiei filosofului dar şi al reflecţiei gazetarului atras de realitate sau măcar de un anume concept al realităţii româneşti, concept supradimensionat ulterior excesiv, cum se ştie, în plan politic, Mihail Sebastian (profesorul prefaţează cartea controversată a prozatorului, şi el descins din acelaşi oraş dunărean, *De două mii de am),* Petre Pandrea, Mircea Vulcănescu etc. sunt "ispuşi să depună pentru profesorul urmărit cu adoraţie la cursuri. Nae Ionescu se defineşte pe sine adeptul unei filosofii a realului *(realism organic),* şi atracţia paradoxului e prezentă atunci cînd refuză eticheta de filosof idealist. *în planul cunoaşterii şi al*

meditaţiei existenţiale Nae Ionescu formulează un concept programatic, abstras simplei speculaţii: „îmi închipui - observă gazetarul obligat să facă atari precizări - că generaţia noastră filosofică are o problemă de rezolvat a ei proprie, care a lipsit veacului trecut: *problema treptelor de cunoaştere"* (s.n.). Avem să aflăm aici una dintre sursele conceptului de *adevăr trăit* şi ale *me ta fizicii ionesciene* situate nu departe de aceea a lui Lucian Blaga. De altminteri, polemica atrage în discuţie pozitivismul filosofic şi eşecul acestuia, antipanteişmul (unde se desparte de Blaga), critica raţionalismului luminilor (nevoia unei „renaşteri mistice contimporane")- O filosofie a transcendenţei se construieşte coerent înlăuntrul ei, aşa cum în plan social şi politic Nae Ionescu este adeptul unui *autohtonism* sever şi arbitrar, intolerant.

Nae Ionescu - s-a observat adesea - cultivă *dialogul socratic* şi formula îşi asociază o *euristicăăe*

natură să provoace şi să dezvolte, prin analiza faptelor, sensul, adevărul, argumentul. Poate de aici şi apetenţa pentru exerciţiul gazetăresc, prin definiţie fixat asupra faptelor şi, în consecinţă, asupra realităţii. Faptul sau evenimentul alimentează gustul pentru paradox, pentru discursul atras de jocul 1 sofismelor. Cronicarul politic, împătimit în analiza vieţii parlamentare, în anamneză partidelor politice şi a politicienilor vremii, apelează la *maieutică,* construind şi apoi deconstruind treptat pentru a pulveriza argumentele preopinentului (interlocutor civilizat şi urban ca şi autorul *Rozei vînturilor).* Paradoxul alunecă, străluceşte pentru o clipă pentru a se destrăma sau pentru a pregăti un argument mai solid. Nu e vorba, desigur, de justeţea tezelor lui Nae Ionescu. Istoria a infirmat tragic o seamă de teze amplificate şi exacerbate ulterior, dar a şi ratificat analize profunde şi strălucite ca logică şi coerenţă argumentativă absolut peremptorie. Opiniile despre acţiunea organică a Unirii provinciilor în 1918; despre limitele partidelor tradiţionale; recursul la realitate („Politica se face cu realitate"); ideea independenţei şi demnităţii ţării etc. sunt de reţinut la cel care afirma *{„învăţat să discut pe fapte şi pe argumente)* primatul realului. E una dintre lecţiile reîntîlnirii din *Roza vinturiiorîmpreună* cu sugestia momentului revolut tradus în cuvinte.

Memoria cărţilor

Reunite în două volume apărute la finele lui 1991, *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii (Editura* Enciclopedică) sunt opera istoricului fixat definitiv asupra studiului luminat de conceptele moderne ale devenirii lumii. într-adevăr, Nicolae Iorga îşi cristalizase în deceniile doi şi trei ale secolului nostru opţiunile: ele sunt înscrise într-un program prezidat de ideea *psihologiei maselor,* de *„psihologia majorităţii unei naţiuni'.* Prefaţa la *Essai de synthese del'histoire de i'humaniteîormulează* conceptul *istoriei mentalităţilor,* alternativă îmbrăţişată, fireşte, mult înainte şi argumentul cel mai elocvent mi se pare a fi „istoria" celor cinci volume din *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii,* inaugurată în 1916 (primul volum e reeditat în 1924), lucrare continuată treptat în 1928, 1929, 1931 şi 1935. Sigur e că, recitite azi, volumele sunt opera unui istoric consecvent şi adept declarat al ipostazei numite înainte. *Psihologia unui popor* devine şansa reală a istoriei unde „Faptele nu au decît o valoare semnificativă în loc de a exista prin sine..." *(Istoria vieţii bizantine,* Editura Enciclopedică Romînă, 1974, p. 17) şi unde sinteza se construieşte din lectura *Cărţii,* adică din expresia cea mai edificatoare ca mărturie şi ca depoziţie supremă a unei lumi în devenire, în plină tensiune a cugetării şi a spiritului. Autorul ediţiei pe care o discutăm, Mihai Gherman, foarte exact şi informat, bun cunoscător al cărţii medievale, exemplar în redactarea notelor şi în comentariile la texte, remarca şi alte aspecte importante pentru receptarea contemporană a lucrării lui Nicolae Iorga.

Indeniabilă e constatarea, consolidată prin cercetări precum acelea ale lui Johan Huizinga şi Paul Zumthor, că suntem chemaţi să descoperim prin *texte/cărţi* mişcarea autentică a vieţii, formele vieţii spirituale, „Formele de viaţă şi de gîndire", cum le numeşte Johan Huizinga în *Prefaţa* sa la *Amurgul evului mediu.* Avertismentul enunţat de Paul Zumthor *(încercare de poetică medievală,* Editura Univers, 1983, p. 42) pare valabil, în general, pentru studiul perioadei în care se înscriu *Cărţile reprezentative...* Propuse de Nicolae Iorga. Iată ce scria Prul Zumthor în primul capitol al admirabilei sale cărţi: „De vreme ce suntem siliţi să

proiectăm asupra textului istoria şi cultura noastră, cu scopul de a ni-l apropia într-un fel oarecare, cel puţin această proiectare să evite primejdia analogiilor simplificatoare şi a justificărilor mitice". Există la Nicolae Iorga o perspectivă contemporană, dar proiecţia istoricului e superioară prin referenţii contextuali şi prin excursul magistral al celui care caută semnele - reale, autentice, vii, sub specia documentului uman - ale devenirii, luptei, ale dramaticelor încleştări ale secolelor şi ideilor. Tot Johan Huizinga exprima exact dramatismul marelui spectacol al vieţii, dimensiunea ontologică a universului uman al evului mediu: „într-adevăr, s-a observat că în epoca aceea, socotită odinioară ca rigidă şi stearpă, încolţise noul, părînd să indice o desăvîrşire viitoare. Dar, tot căutînd viaţa nouă care încolţea, lumea a uitat cu prea multă uşurinţă că în istorie, ca şi în natură, moartea şi naşterea merg veşnic alături".

Celebrarea Cărţii are nu puţine constante la istoricul român şi ipostaza istoricului literar e de invocat în acest sens. Numai că acum, ca şi în lucrările de sinteză consacrate istoriei universale, Nicolae Iorga postulează, cu intuiţii care îl situează printre întemeietori, *cercetarea mentalităţilor şi,* prin urmare, *o*

istorie a psihologiilor colective şi individuale, a vieţii concepute şi examinate în datele sale semnificative, transgresînd, astfel, faptul, evenimentul şi chiar personalitatea. *Cartea (textul) depune în calitate de martor suprem,* nu doar ca sursă - consacrată - în cercetarea istorică.
Transcenderea documentului şi încercarea de a reconstitui viaţa, spiritul, cărţile unui timp etc. sunt termenii unei paradigme menite să devină esenţială pentru *istoria mentalităţilor.* Iată, de altminteri, explicit afirmată ideea precum într-o confesiune de „atelier" ştiinţific: „Se poate scrie într-o anumită formă istoria universală pe baza, nu a faptelor, ci a cărţilor, fiindcă, fără îndoială că şi cărţile pleacă din anumite fapte, dar tot mai mult faptele pleacă din ideile cari sunt emise în cărţi". Istoricul român anunţă (suntem în 1916) o nouă perspectivă în studiul şi edificarea istoriei (ca sinteză a lumii), graţie Cărţii (reîntoarcerii „în lumea aceea a ideilor"). Cum creştinismul e momentul inaugural al Cărţii (mărturie tulburătoare a vieţii şi morţii, a vitalităţii şi devenirii), *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii (ne* vom referi numai la volumul I, ediţia 1991, unde sunt incluse primele două volume ale seriei începute în 1916 şi
încheiate în 1935) se va deschide cu opera unuia dintre cei mai importanţi gînditori ai evului mediu: Sf. Augustin.
Dar în succesiunea restituirilor (biografii, portrete, cărţi şi orizont al epocilor ivite din cărţi), N. Iorga adaugă - cu mai multă exactitate - precizări de natură să dea relief variantei istoriei mentalităţilor. Scriind despre Casiodor, face următoarea afirmaţie programatică: „noi voim să dăm impresia societăţilor, *formelor de societate,* care s-au succedat, potrivit cu caracterul lor complex şi deplin, prin oamenii cari le corespund şi prin cărţile care-i înfăţişează pe dînşii mai bine. Şi oamenii n-au trăit doar toţi şi numai pentru manifestarea cutării credinţe sau pentru propagarea cutării direcţii filosofice" (s.n.). întinsă între occidentul lumii medievale creştine şi formele de viaţă ale Bizanţului, cartea lui N. Iorga redeschide cursul demersului interesat de destinul fiinţelor şi de spiritualitatea lumilor, pentru a ne face să înţelegem sensul şi valoarea Cărţii omenirii.
Istoria se redescoperă (între secolele IV-V şi XIII-XIV) şi sunt convocate exegezele filosofice, memoriile, scrisorile, confesiunile şi variante ale memorialisticii cu funcţie de manual istoric propriu-zis. Sunt *icoane,* cum le numeşte istoricul însuşi, ale timpului, ale oamenilor şi ale autorilor; sunt icoane unde sugestia puternică a climatului moral, social şi spiritual se converteşte în desen psihologic şi, prin urmare, în refacerea unei atmosfere dominate de tensiunea ideilor.
Portretul lui Augustin (conflictele interioare; neoplatonician ca formaţie, luptînd cu sine şi cu incertitudinile); valoarea de comunicare a cărţii *(CivitasDei),* dar mai cu seamă corespondenţele îndrăzneţe - nu, însă, şi fără temei - situează lucrarea istoricului contemporan în spaţiile mişcării ideilor (Augustin văzut ca personaj hamletian sau trimiterea la Lev Tolstoi) ne îngăduie să ne facem o idee despre natura polivalentă şi angajată în orizonturi referenţiale cuprinzătoare a paginilor consacrate filosofului creştin din sec. IV-V. Spiritul epocii se distinge din comentariile Sf. Paulin de Nola, comentarii provocate de spectacolul descompunerii şi degradării lumii romane, iar imaginea - concentrată - merită să fie citată: »Jot astfel barbarii germani în secolul al IV-lea şi al V-lea s-au instalat ln pieţele pustii ale cetăţii romane de odinioară, ale carii ziduri

morale căzuseră prin cutremurul provocat de criza creştină". Elogiul cărţii supreme, *Biblia,* stimulează la refacerea din cîteva linii, ca şi în pasajul de mai sus, a atmosferei şi a climatului ideologic (să-l numim astfel) al veacurilor IV şi V. Valoarea este de cod absolut al cărţii sacre (Sf. Ieronim), citite şi urmate în ipostaze diferite (remarca este a Sf. Ieronim!).
Ideea e că *Biblia* e citită pentru „dulci poveşti", în cazul oamenilor simpli, şi pentru sensurile sale, în cazul unor oameni pregătiţi şi avertizaţi. E de remarcat, în cele mai multe „portrete", sensul conferit cărţilor - izvoare ale culturii şi memoriei umanităţii -anticilor. într-adevăr, antichitatea greco-romană este invocată (Boeţiu traduce din Pitagora, Aristotel, Platon etc). Istoria devine mişcare gravă a lumii. Căderea Romei: Italia lui Teodoric; nelinişti şi disperare, bucuria credinţei etc. sunt pagini care recompun această viaţă înconjurată de ameninţarea morţii şi a conflictelor ineluctabile ale epocii medievale.
O precizare se impune: Nicolae Iorga „narează" marea povestire a secolelor apelînd şi la mărturia literaturii memorialistice sau a creaţiei propriu-zis literare (Casiodor). Un rol important e conferit lui Beda („cel mai învăţat om din apusul Europei în decursul veacurilor al VH-lea şi al VUI-lea"), iar *Istoria Angliei,* opera învăţatului medieval, e prilejul unor observaţii elocvente pentru recursul la

literatură, artă adesea pusă să depună în spaţiul! consacrat *Cărţilor.*
în treacăt fie spus, o paranteză îmi permite să amintesc de pasajul din *Doctor Faustus,* unde Adrian Leverkiihn, în plin proces de creaţie, ascultă pagini citite din *Historia Eclesiastica gentis Anglorum* a lui Beda!... Ipostaza de martor şi de memorialist se accentuează pe măsură ce avansăm în secolele Evului mediu: Grigore de Tours şi lectura ca semn al recunoaşterii atributelor literare ale textelor; imaginea Constantinopolului medieval din epistolele Sf. Ioan Damaschin; sonurile poetice ale textelor sale („Şi este poezie, este pe alăturea şi ironie, iar, de la un capăt la altul, o vervă extraordinară") în pictura spiritului epocii. Cronici ale unor domnii; cronici savante ca izvoare; cultul anticilor (Ratherius, Richerius); cronici inspirate de izvoare cu totul inedite precum legendele şi miturile; cîntecele de gestă (Ricobald de

Ferrara), - tabloul este de-a dreptul ameţitor şi *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii este* lucrarea savantă şi patetică a unui cărturar adesea încălzit la focul textelor. Atunci scrisul se animă şi dezvăluie un scriitor credincios operelor - semne ale lumii, ale vieţii şi ale **morţii.**

Literatura şi „lucrarea istorică"

Oricît ar părea de ciudat, Nicolae Iorga profesează istoria literară nu doar ca istoric şi, în pofida unei viziuni generate de vocaţia extraordinară a cercetătorului interesat de istorie ca de un univers absolut cosmic, total, alcătuit dintr-o infinitate de fragmente, „lucrarea istorică mai întinsă" îşi dezvăluie o finalitate bine precizată. Conceptele pot fi deduse şi ele sunt urmate, în general, în *istoriile literare* unde produc o cercetare adesea surprinzătoare: observaţii, intuiţii, conexiuni, perspectivă comparatistă, dar şi erori de judecată provenite din considerarea fenomenului literar - în atari împrejurări - *sub specia istoriei,* ea însăşi amendabilă. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* (1901); lucrarea care anticipează momentele literaturii, cronologic şi cultural vorbind: *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688* din 1904; volumele cu adevărat importante din *Istoria literaturii româneşti în veacul al XlX-lea, de la 1821 înainte* (1907, 1908,1909) şi *Istoria literaturiiromâneşti contemporane* (1934) sunt opera unui interpret uneori inspirat, alteori stînjenit de inaderenţa la opere, sau, în unele cazuri, cu o certă receptivitate pentru motive, valori (stilistice, de viziune şi de dimensiuni ale reprezentărilor în planul deschis al ficţiunii) şi pentru demersul original al unor momente înconjurate de semnele şi de mărturiile istoriei propriu-zise.
De altminteri, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică* (1929) este textul destinat să îndeplinească rolul unui Program şi al precizărilor de metodă. Conceptele sunt uşor de recunoscut şi nu sunt defel singulare în epocă: demersul constructiv, ^eea unei arhitectonici a programului creat pentru a oferi

spectacolul devenirii; refuzul supremaţiei faptului imediat şi afirmarea (elementul cel mai relevabil!) a unei identităţi a cercetării *în literatură* îşi asociază referinţele (istorice) culturale: „0 istorie literară nu e o banală galerie, o sală de expoziţie sau de mezat, pe păreţii fără însemnare a căreia se atîrnă conştiincios pînze răzleţe în care tînărul cleric e pus lîngă funcţionarul la pensie, care ţine în mînă tabachera anilor săi din urmă. *O Istorie literară trebuie să fixeze biografiile în mişcarea de idei a epocii, să puie în legătură cugetarea unuia cu gîndirea generală a timpului. Istoria literară nu se poate înţelege fără istoria culturii ale cărei culmi le studiază cu deosebire în operele şi viaţa scriitorilor"* (s.n.I.V.).
Punctele de vedere ale lui N. Iorga au suscitat numeroase observaţii şi rezerve la finele deceniului al treilea, cînd apărea „Introducerea sintetică". Să nu uităm că D. Popovici sau chiar G. Călinescu aveau să recunoască unele concepte formulate în 1929, profesate de N. Iorga încă de la începutul secolului, fiindcă pej întinderea a mai bine de trei decenii şi jumătate istoricul (literar) va ambiţiona să *construiască* acea „lucrare istorică" despre care *Introducerea* la *Istoria literaturii româneşti în veacul alXlX-lea... * se pronunţă cu deplină convingere. E vorba de un text unde conceptele nu suportă nici un echivoc. Istoria literaturii operează „pentru judecarea fenomenelor zilnice ale literaturii curente", iar principiul obiectivitătii absolute este proclamat în stilul atît de caracteristic marelui istoric: „In locul simpatiilor şi antipatiilor, prieteniilor şi duşmăniilor, războaielor trecătoare şi cîrdăşiilor care I nu ţin mai mult, în locul notiţei aruncate în treacăt, supt înrîurirea stării de lucruri a momentului (...) are cineva, dintr-un astfel de studiu, dacă nu adevărul desăvîrşit şi definitiv, măcar o foarte vrednică de apreciere prevestire a acestuia".

Mai însemnată mi se pare precizarea formulată în aceeaşi *Introducere* despre sensul istoriei literare ca *act de restituire* („...scoatere la iveală, de trecere în umbră, de adăugire şi înlăturare"). Iată operaţiuni valabile pentru orice istorie literară, dincolo de conceptele care o prezintă şi indiferent de mecanismele unor interdependenţe la nivelul istoriei şi al studiului literar propriu-zis.
Insistenţa asupra aspectelor deontologice, menite să pună în valoare *„un adevărat istoric literar",* nu e străină întregii generaţii
şi avem să le întîlnim în mai toate textele cu caracter programatic, conceptual. In *Prefaţă* la *Istoria literaturii române de la origini pînăîn prezentprecum* şi în eseul *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică* G. Călinescu nu poate ignora etica cercetării, în sfera atît de delicată a faptului literar, tratat sub specia timpului şi a devenirii fenomenelor alcătuitoare.
„Restituţia" înseamnă, fără îndoială, interpretare şi restabilire a valorilor; aşadar, prezenţa unei magistraturi unde eticul îşi reclamă valorizarea estetică. Avea dreptate Alexandru Duţu cînd în *Introducere* la volumul *Evocări din literatura universală* definea acţiunile istoricului din perspectiva vocaţiei sale incontestabile de „descoperitor al mărturiilor de tot genul lăsate de civilizaţiile trecute, un interpret cu o largă viziune, un înţelept care descifrează sensuri în destinul omenirii". Istoricul reprezintă ipostaza posibilă, iar cultura există ca o realitate activă, defel subordonată evenimentului, trăind în evenimente şi proiectîndu-şi dimensiunile în spaţiul istoric, cultural şi literar. Desigur, istoria stabileşte etapele, le delimitează şi le luminează (anii 1821, 1848, anii Unirii Principatelor etc), dar realitatea literară nu este dedusă, ci există ca teritoriu autotelic, pătrunzînd în alte zone, difuzîndu-se sau intrînd în legături vaste, supuse observaţiei şi reflecţiilor cercetătorului avizat. Sunt la Nicolae Iorga atitudini şi experienţe înrudite cu ale unor precursori sau confirmări ale unor demersuri contemporane istoricului.
Să exemplificăm prin cîteva momente, absolut semnificative pentru posibile analogii sau pentru identitatea unei optici ratificate în lucrările unor istorici literari care ilustrează alternativa estetică mai pronunţat şi mai exact disociată în ordinea criteriilor şi a punctelor de vedere profesate. Pentru N. Iorga, *Convorbiri literare* şi T. Maiorescu inaugurează critica românească, definită prin cîteva atribute fără îndoială exacte: „pătrunzătoare, senină, însufleţită de iubirea frumosului, luminată de principii filosofice generale". Regrupate, atributele sunt oricînd de acceptat, iar ideea unei istorii critice a literaturii române puse sub semnul seninătăţii nu e străină unor contemporani ai lui N. Iorga, adesea refuzaţi de el sau adversari, la rîndul lor, ai istoricului socotit, cîteodată, un intrus în domeniile istoriei literare propriu-zise. Se poate oare respinge

condiţia disciplinei formate la şcoala conceptelor filosofiei? Nici G. Ibrăileanu, nici cercetătorii perioadei situate între cele două războaie - contemporani cu Nicolae Iorga - nu vor putea refuza, în programul lor, atari criterii postulate în termeni descinşi din zonele esteticii.„ *Spiritul critic"*ar fi de natură să contrazică, în concepţia lui Nicolae Iorga *„spiritulistoric",* concept care ar putea fi înţeles ca perspectivă cuprinzătoare asupra momentelor precursoare *{pietatea &* termenul invocat de Iorga), de unde şi justificarea unui orizont vast („întreaga înaintare a scrisului românesc modern"). Şi adesea istoricului literar nu-i lipseşte un sistem de referinţe riguros, avînd să explice exactitatea judecăţii de valoare şi a observaţiilor, chiar şi răzleţe în unele capitole ale cercetării sale. Comentariul la Dinicu Golescu şi la „călătoriile" acestuia; natura distincţiilor produse pentru a observa noutatea reacţiilor şi a picturii locurilor (pitorescul descripţiilor, culoarea reprezentărilor etc); sesizarea unei proprietăţi inseparabil legate de privirea călătorului, memorialist angajat în decantarea impresiilor *{însemnare a călătoriei mele...);* surpriza de a remarca precizările despre „ochii minţii" călătorului etc. sunt ale unui critic dublat de istoricul; pasionat de asociaţii erudite şi perfect susţinute de natura discursului istoric/critic.
Ne-am gîndit, bunăoară, la D. Popovici atunci cînd am parcurs filele consacrate lui Anton Pann (universul generator al arhetipului pannesc; invocarea lui B.P. Mumuleanu), iar atracţia pentru o formulă nu lipsită de sugestie „epică", în sens călinescian, reţine de asemenea tot în cazul lui Anton Pann: „E Anacreon în papuci, dar nu într-o curte boierească, asemenea cu al lui Iancu Văcărescu, ci într-o odăiţă de mahala, lîngă cutare biserică, al cărei cucernic cîntăreţ e, dimineaţa, acela care, sară şi în frumoasele nopţi calde cu lună ale Bucureştilor, stă pe prispa de lut, în umbra copacilor ce-şi prelungesc tainic umbrele (...) îşi plînge o biată iubire trecătoare...".
Reacţiile sunt diferite şi unele rezerve au fost categoric infirmate (nuvela lui Constantin Negruzzi e

evident subapreciată de N. Iorga). Severitatea răceşte aserţiunile despre D. Bolintineanu ceea ce nu înseamnă că-i refuză, într-un comentariu pertinent, un talent cert, atunci cînd analizează *Mihnea şi baba,* cu trimiteri
exacte la Victor Hugo. Supralicitarea prozei lui Odobescu se învecinează cu fine observaţii provocate de lectura romanului lui Nicolae Filimon („tonul istoric exact, prin coloarea locală sigură, prin elementele de realitate ce se amestecă între scenele de fantezie"), apreciat, cum se observă, şi din unghiul esteticii ficţiunii. Erorile sunt mult mai numeroase pe măsură ce înaintăm spre literatura contemporană istoricului. Tocmai absenţa *seninătăţii* reclamate programatic de N. Iorga produce ulceraţiile cunoscute şi refuzul de a-i înţelege pe Tudor Arghezi, parţial pe Ion Barbu şi pe Lucian Blaga, de a privi nuanţat proza istorică a lui Mihail Sadoveanu, literatura extraordinară a lui C. Hogaş, sau de a sesiza modernitatea unui text dramatic precum *Patima roşie* a lui Mihail Sorbul. Impermeabilitatea istoricului literar la fenomenul nou al literaturii şi incapacitatea de a-l accepta măcar sub specia istoriei (a devenirii) sunt flagrante, se ştie, dar ele nu pot diminua excursul istoric, faptele produse şi puse în conexiuni noi, legitimate de examenul ulterior al literaturii române. Cine sesizează - în ordine estetică - semnificaţia prozei eminesciene sau a teatrului lui, cine intuieşte talentul de povestitor a lui Ion Agîrbiceanu (de la primul său volum) sau cine a *restituitm* spaţiul istoric şi în fluxul acestuia literatura română veche şi modernă nu poate fi decît *un precursor.* El este istoricul şi deci făuritorul unui *epos* posibil: destinul literaturii române sub zodia timpului şi a legăturilor sale organice.

Istoria, adevărata istorie

Istoricul David Prodan şi-a publicat prima ediţie din *Supplex Libellus Valachorum* în 1948. A revenit, explicîndu-se, în 1967, pentru ca ediţia din 1984 să afirme (a cîta oară?) condiţia deontologică a istoriei: noi documente, explorarea de revelatoare izvoare şi amplificarea cercetării. Istoricul nu uită că propria sa evoluţie e semnificativă şi simptomatic exprimată la fiecare demers reînnoit şi aprofundat. Probabil că factorul suprem pentru David ^rodan, fostul arhivar şi bibliotecar, fostul profesor plecat mult

prea devreme de la catedră, e *Textul.* E drept că renunţarea la comunicarea universitară a însemnat *reîntoarcerea la documente,* o deliberată recluziune în cabinetul de lucru de la Biblioteca Academiei. Acolo, Textul s-a transformat în document viu şi, de cele mai multe ori, în *document uman,* convertit în autentică filă de istorie a unei colectivităţi.

Istoria devine *restituire* a unei realităţi luminate de spiritul lucid şi, totodată, pasionat al cercetătorului. De aici şi acel „respect necondiţionat pentru fidelitatea memoriei", cum se pronunţă un alt istoric incontestabil: Al. Zub. Pentru David Prodan istoria continuă să fie act de cunoaştere şi de înălţare sufletească, urmînd exemplelor oferite ştiinţei româneşti de Vasile Pîrvan şi de Nicolae Iorga. într-un convingător eseu din volumul *Biruit-augîndul(1983),* A. Zub, concepea documentul sub semnul protector al comprehensiunii, al patosului explicativ şi integrator, în cadrul unei *sinteze.* Din acest punct de vedere, David Prodan produce texte exemplare pentru nivelul istoriografiei româneşti. Diversitatea şi sugestivitatea documentului (începînd cu actele de cancelarie şi terminmd cu seriile epistolare, cu mărturiile consemnate şi cu depoziţiile fanteziei traduse în legende, în mitologia care e metamorfozare a evenimentului „istoric") sunt modul de a fi al unei *construcpişi,* deci, al unei *sinteze.* Cărţile lui David Prodan sunt construcţie şi document, conjuncţia lor fiind rezultatul unei *viziuni narative,* iar istoricul este evident conştient de o atare *vocaţie epică.*

Adevărata istorie impune prin existenţa obligatorie a unui proiect constructiv, iar arhitectonica unei lucrări, precum cele două mari opere ale lui D. Prodan, *Supplex Libellus Valachorum* şi *Răscoala lui Horea* (de altminteri cercetările consacrate iobăgiei întregesc un edificiu impresionant în totalitatea şi coerenţa lui), tinde spre *istorie,* spre un efort unificator şi amplificator totodată.

Urmărind să elaboreze paginile: „Din istoria formării naţiunii române" (subtitlul *SupplexAm),* istoricul procedează, pînă la un punct, asemenea lui D. Popovici, care inaugura prin *Literatura română în epoca „Luminilor",* „fragmentele" istoriei literaturii moderne, atît de mult dorite de regretatul profesor clujean. Ambele lucrări sunt expresia unui document; el provoacă şi determina investigaţia, eforturile complementare, reluările şi clarificările,
operaţiunea fiind îndelungată şi profund anevoioasă. David Prodan îşi asumă toate riscurile, aidoma unui cîntăreţ homerid, iar dacă e să numim un terme unificator în cărţile sale e tocmai *reflexul epocii*

Luminilorm destinul spiritual, social şi naţional al românilor. Fiindcă acţiunile concrete ale reprezentanţilor clerului greco-catolic - şi în special ale lui Inochentie Micu, destin epic extraordinar -, ale preoţilor ortodocşi şi ale poporului (memoriile, răscoalele, tentativele de emancipare în acesfevpus sub semnul emblematic al Luminilor, dar încă atît de ostil românilor din Transilvania şi din Imperiu) şi ale cărturarilor Şcolii Ardelene sunt rememorate într-un scenariu de o complexitate şi de un proteism proprii unei viziuni narative vaste.
Genetismul istoric profesat; recursul la mărturia Luminilor („Valurile înnoitoare ale luminismului"); stabilirea a ceea ce D. Prodan numeşte „genealogia" faptelor şi actelor („Supplex Libellus e dominat într-adevăr de istorie") pun în lumină seriile definitorii ale timpului. Memoriul examinat (Supplex Libellus Valachorum din 1791) „e invocat, chemat în ajutor de felurite împrejurări, e de acum arma de luptă la îndemînă, îi simţim puterea în discursul lui Simion Bărnuţiu din catedrala Blajului, în Revoluţia din 1848 (...). Memorandul, la un răstimp de o sută de ani, e moştenitorul lui în linie dreaptă". Un atare tip de cercetare convoacă, desigur, faptele, destinele, evenimentele, tulburătoare şi grave, tragismul acestora, devenind nu doar istorie, adevărată şi esenţială, ci o operă al cărei patos e totdeauna luminarea conştiinţelor numai prin adevăr.
în *Răscoala lui Horea* trăiesc sute de personaje precum într-un roman-epopee, documentul avînd să lumineze actele şi deciziile, evoluţia unor figuri scoase la iveală de tumultul evenimentelor. David Prodan nu se fereşte să *re-facă* o epocă prin legendele ei, istoricul fiind obligat să găsească drumul spre conexiunile şi argumentele cele mai solide şi mai rezistente (relatarea epică a audienţei lui Horea la împărat şi încurajarea rostită de el). Ele, ʳepet, nu exclud faptul direct, nud, cu aparenţe de împrejurare nesemnificativă, sau (oricum), nespectaculoasă (în *Supplex*... reţinem istoria ţăranului din Apold plecat la Viena pentru a cere dreptate; dar, încheie romancierul-istoric, „Zadarnice au fost însă toate poruncile, slăbit de bătrîneţe a trebuit să moară îngropat în

datorii"). Impresia e că ascultăm „istorii", că epoca se creează din atari „documente", unde fiinţa există ca realitate existenţială, dînd istoriei un adevăr patetic şi sincer. Nu un altfel de document este *Plîngerea Sfintei Mănăstiri a Silvaşului,* unde ecoul evenimentelor transpare în ipostaza cea mai omenească. Scriind despre răscoala lui Horea („în timpul amarnicei lumi a lui Horea"), D. Prodan afirmă apetenţa pentru faptul direct, articulabil în construcţia istorică/ narativă, neuitînd să spunem că, alături de Lumini, semnele răscoalei străbat filele cărţilor istoricului.
în *Prefaţă* la *Răscoala lui Horea* David Prodan avertizează asupra condiţiilor lecturii. Or, nu e aceasta un subiect important pentru un romancier interesat de reacţiile şi deciziile cititorului şi tentat să călăuzească privirea, astfel avertizată, a viitorului său cititor? „Previn - scrie istoricul - că lucrarea nu oferă o lectură comodă, confortabilă. Răscoala, ca orice izbucnire în masă, e tumultuoasă, stufoasă, o aglomerare, o încălcare în timp şi spaţiu de fapte mari şi mici, individuale şi colective. Rupte o dată zăgazurile, elementele se precipită ca în revărsările de ape, tulbure, pe albii largi, nedefinite (...) Momentul însuşi e de o gravitate excepţională, o explozie de ură, acumulată, tragic şi în desfăşurarea şi în finalitatea lui". Sunt cuvintele unui romancier versat, convins că structura discursului narativ, prolix, proteic şi heterogen, a depins de natura evenimentelor şi de protagoniştii angajaţi în *mytnosul operei.* Răscoala, precizează autorul cărţii „este un crud, dar complex document uman". Coroborate elementele, avem de-a face cu *o istorie construită din fapte* („Fac aici astfel istorie de fapte"), faptul stimulînd şi producînd conotaţiile necesare - epic vorbind - pentru recompunerea *mentalităţilor,* a respiraţiei vieţii. Harta intimă a răscoalei provine din datele existenţei cotidiene, aparent anodine, iar inserţia documentului direct (procedeu pur epic) adaugă la acest mod de a concepe *istoria şi ca realitate afectivă.* Pot oare lipsi judecăţile subiective, pasionale, pătimaşe, vehement ostile?
David Prodan vorbeşte despre cartea sa în termenii următori: *„în expunere astfel e mult narativ, reportaj istoric".* O atare alternativă ne situează în prezentul istoriografiei contemporane universale, reabilitînd ştiinţa istorică românească, adesea compromisă prin spiritul ei viciat în ultimele decenii. Vorbesc oameni şi sunt citate documente; istoricul rezumă, păstrează, ca un narator omniprezent, registrul şi tonalitatea unei epoci revolute şi reînviate.
Din cînd în cînd, paginile cărţilor *realizează* vibraţia autentică a prozei prin relieful memorabil a unor personaje: unul dintre ei e Inochentie Micu. Destinul acestui prelat greco-catolic e intim legat de soarta poporului său. Lupta sa („O luptă stăruitoare pînă la obsesie"); neliniştea drumurilor la Viena;

întîlnirea cu *Hronicullxxi* D. Cantemir; lunile petrecute fără succes la Curte; ancheta kafkiană la care e supus într-un lung şi chinuitor interogatoriu cu optzeci şi două de întrebări; drumul exilului şi, în cele din urmă, al morţii la Roma; audienţele, presiunile, chemările etc. distrug o viaţă. Calea lui Inochentie Micu e aceea a eroului tragic, în cea mai modernă accepţiune, şi David Prodan ne obligă să-l vedem ca pe un autentic personaj dintr-un posibil ciclu romanesc.
Istoricul şi-a închinat cărţile lui Nicolae Densuşianu şi foştilor săi prieteni, Ion Breazu şi Ion Chinezu. Primul scrisese despre „revoluţiunea" lui Horea; ceilalţi sunt cărturari ai Clujului, atît de organic legaţi de teritoriul său spiritual. Scriind cu un alt prilej în *Steaua* despre cărţile profesorului, recitindu-i dedicaţiile şi amintindu-mi de faptul că el a vegheat la moartea lui Ion Breazu încerc din nou emoţia mesajului operei sale. David Prodan e unul dintre marii noştri dascăli, pilduitor pentru fidelitatea sa dreaptă faţă de istorie, de adevărata istorie.

David Prodan şi „istoria faptelor"

In 1991 Editura Enciclopedică publică *Din Istoria Transilvaniei.* Studii şi evocări. îmi cer îngăduinţa să-i amintesc cititorului că [a]utorul acestor însemnări nu este istoric, dar că profesînd studiul [Jl]teraturii, a descoperit - mărturie stau glosele publicate în ultimii

ani - că David Prodan statuează, după regulile unei retorici vechi şi de mult ratificate de nume celebre ale ştiinţei sale, întîlnirea *„poeziei'* cu *„istoria".* E un fel de replic la *Poetica* lui Aristotel, iar *mimesis-ul* stagyritului se converteşte în *diegesis,* în arta supremă a naraţiunii pure, genuine. *Istoria lui David Prodan povesteşte fapte,* fiorul epic venind din amploarea şi vastitatea documentelor, din izvoarele cercetate cu o îndîrjire de ţăran venit din ţinutul Albei. în discreţia şi demnitatea creaţiei lui David Prodan e ceva din sacrificiul lui Gh. Şincai şi al lui Inochentie Micu, din credinţa statornică în Istorie a autorilor *Supllexului* redactat şi înaintat în urmă cu două sute de ani de cărturarii Transilvaniei tragic nesocotite de stăpînii ei de atunci.
De fapt, David Prodan urmează unui legămînt; înaintaşii săi sunt cei care au scos sarea şi fierul; au purtat, cum scrie istoricul, *Jugul muncii";* au păstrat „virtuţile acestui popor nedreptăţit de istorie". Sintagmele sunt extrase din *Prefaţate* culegerea de studii unde domină o cercetare de aproximativ 150 de pagini consacrată „boierilor" şi „vecinilor" din Ţara Făgăraşului în secolele XVI-XVII. Ea ilustrează exact şi fidel sensul cercetării şi programul istoricului. Mai mult chiar, studiul, ca şi celelalte (exceptînd evocările, unde portretul desenează un virtual destin narativ: Iancu de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Gheorghe Şincai, Gheorghe Bariţiu) sunt edificatoare pentru demersul explorator total şi fundamental în cele mai diverse domenii precum „producţia fierului" în Hunedoara secolului al XVII-lea, „judele" în satul transilvănean din secolele XVII-XVIII, istoria unei localităţi la 1785 (Topliţa, satul de odinioară,; devenit aşezare urbană situată azi în judeţul Harghita). Cititorul are să observe, cred, consecvenţa metodei şi asumarea celei mai; dificile ipostaze ale disciplinei intelectuale a Istoriei. E, în fond, şi o chestiune de deontologie, absolut esenţială în cazul profesorului David Prodan. Nu există nici o pagină în lucrările lui monumentale care să sugereze compromisuri sau înclinarea spre concesii făcute unor factori conjuncturali. Studiosul închis în bibliotecă e, însă, la curent cu diagrama, „actualităţii" şi o refuză în numele ştiinţei şi al adevărului acesteia.
Suntem mai cu seamă impresionaţi de lucrări precum *Răscoala lui Horea* (1979), lucrare pregătită prin studii numeroase, apărute începînd cu anul 1938 *{Răscoala lui Horea în comitatele Cluj şi Turda)* şi continuînd cu extraordinara cercetare consacrată iobăgiei în Transilvania secolului al XVI-lea (1967-l968), sau cu *Supplex Libellus Valachorum.* Ultima versiune, din 1984, reia, în virtutea unei rigori şi a unei pasionate aprofundări a noi surse, ediţii succesive apărute în 1948 şi 1967. E un mod de a fi al lui David Prodan, niciodată mulţumit cu străbaterea documentelor şi neliniştit de posibile şi revelatoare descoperiri. Ele sunt ale omului de ştiinţă şi ale creatorului reîntors la manuscrisele sale în căutarea cuvîntului care să întruchipeze *fiinţa istoriei,* luminile ei reale sau închipuite prin tăria şi prin forţa ascunsă şi tainică a documentului de arhivă. Dacă o să refacem disciplina interioară a studiului şi patosul argumentaţiei, atunci e de observat că David Prodan construieşte dînd documentului o ordine, un sens, înscriindu-l într-un sistem aflat sub determinările generale ale Istoriei. într-un eseu despre *Condiţia documentară a Istoriei,* Al. Zub, în consens cu generaţia căreia i-a rămas devotat, remarca valoarea perspectivei ordonatoare şi avem să vedem în ea ideea unei construcţii („construcţia istorică" o numeşte istoricul ieşean). A construit în istorie pare a fi, implicit şi, nu arareori explicit, a pune în naraţiune documentul, seria, faptele, fără a neglija conexiunile şi liniile ordonatoare ale „naraţiunii"

propuse.
Ar fi important să amintim că, pentru Al. Zub, unul dintre istoricii cu o certă conştiinţă constructivă este David Prodan. Şi nu e nimic exagerat în a crede că în familia extrem de restrînsă a marilor istorici ai ţării, alături de Nicolae Iorga şi de Vasile Pîrvan, David Prodan este personalitatea vrednică de a fi pomenită. Studiul despre Ţara Făgăraşului (Ţara Oltului) este exemplar pentru demersul concentrat asupra unei idei fundamentale: ţara Făgăraşului este un teritoriu românesc situat în lumea organică a acestui popor („această ţară atît de românească, aşezată drept în inima ţării, sub şira spinării sale"), iar rolul său este de a fi temeiul constituirii Ţării Romîneşti! David Prodan produce *prin* şi *în* document lumi; reanimă destine; descoperă respiraţia unor aşezări;

numeşte familii şi oameni; evocă ţinutul Pădurenilor (acolo unde oamenii scoteau fierul); reface, precum într-o naraţiune de tip clasic, Istoria unei localităţi (Topliţa), cu pădurile şi oamenii ei, cu casele şi cu apele Mureşului, cu rezonanţa numelor de români băştinaşi.
David Prodan nu uită de acea veche şi recunoscută *„terra Blachorum"*atunci cînd scrie cu fior epic istoria *Ţărilor,* unde Făgăraşul, Haţegul şi Marginea, precum celelalte „ţări" ale Transilvaniei sunt parte din Ţara Romînească spre care privesc secole la rînd scriindu-şi jalbele, visînd la drumul spre ţară şi răzvrătindu-se, aşa cum o vor face iobagii lui Horea şi moţii lui Avram Iancu, autorii *Supplex-ului* şi, mai tîrziu, bărbaţii aduşi în faţa justiţiei pentru actul indignării şi suferinţei, Memorandumul. Cînd a publicat *Răscoala lui Horea,* David Prodan o închina memoriei lui Nicolae Densuşianu, autorul unei cărţi scrise la 1884 despre acelaşi eveniment care a răscolit nu doar aşezările Transilvaniei. Apoi, la apariţia în 1984 a lucrării *Supplex Libellus Valachorum,* dascălul de istorie se reculegea dedicînd volumul unor prieteni pomeniţi în amintirile sale: Ion Breazu şi Ion Chinezu. Aş vrea să le spun cititorilor că Ion Breazu, regretatul profesor de literatură română de la Universitatea din Cluj, ca şi Ion Chinezu, criticul, animatorul revistei *Gînd Românesc* îndeplineau, aidoma prietenului lor ce se consacrase Istorei, o misiune în totul asemănătoare. Transilvania era pentru ei obiect de studiu grav şi serios, obiectiv şi riguros, ştiind prea bine care e destinul tragic al sutelor de ani de nerecunoaştere a naţiunii române şi de umilire a unui popor de iobagi şi de cărturari plecaţi pe drumurile calvarului, ştiind tot atît de bine că Transilvania face parte din Ţară. Un atare ideal, ce nu e de conjunctură şi nici obiect de ieftină demagogie publicistică, i-a animat pe bărbaţii plecaţi de lîngă David Prodan. El i-a străjuit şi a socotit că are datoria să continue să descopere şi să citească sub semnul determinărilor reale ale istoriei celei drepte documentele Transilvaniei ca parte din Ţară.
Spuneam că David Prodan cultivă documentul, înscriindu-l într-un sistem unde conexiunile şi sensurile se decid, iar *povestirea* evenimentelor, însoţirea lor de date, fapte, oameni, cifre, statistici, memorii etc. se ordonează parcă după legile naraţiunii de tip

balzacian. Mai cu seamă în studiile de proporţii şi în marile lucrări monografice istoricul urmează unor paradigme de natură să grupeze şi să favorizeze sinteza. Să menţionăm că *vocaţia constructivă este* cu atît mai necesară cu cît David Prodan îşi asumă *faptele,* construind o lume urmărită de la geneză pînă la marile revărsări evenimenţiale ale istoriei.
Aşa cum documentul redactat şi înaintat în 1791, *Supplex Libellus Valachorum,* înscriind istoria şi argumentele ineluctabile ale unui popor nerecunoscut în spaţiul său naţional, Transilvania, este *„dominat de Istorie",* rememorînd şi pregătind alte dimensiuni ale istoriei şi ale militantismului transilvan, excursul lui David Prodan în istoria luminilor româneşti este magistral şi asociază lucrarea lui D. Popovici închinată aceleiaşi mişcări de idei şi de spirite. Asistăm în cărţile istoricului la un *demers arheologic*ı în sensul în care investigaţia sondează în căutarea de noi documente încărcate de fiorul şi emoţia fiinţelor care au fost.
Documentul produs de cercetător ţine de *relevanţa faptelor şi* nu lipsesc destinele individuale, mari personaje ale evenimentelor narate (în *Supplex revelatoare* e istoria ţăranului din Apold plecat la Viena pentru a cere dreptate); probabil că pagina cea mai amplă şi mai tulburătoare e evocarea destinului tragic al lui Inochentie Micu şi am scris despre dominantele epice ale acestui personaj posibil într-o mare construcţie romanescă. *Istoria de fapte,* despre care vorbea D. Prodan, e mereu prezentă şi invocată ca argument al metodei. *Răscoala lui Horea* e, astfel, un eveniment ce se narează şi faptele intră în combinaţii neaşteptate precum într-un colaj, unde amănuntele nude, documentele, oamenii depun mărturie în faţa unei instanţe ce se cheamă la David Prodan Istoria.

Un veritabil roman-document animat şi transfigurat se scrie şi miracolul lecturii vii este unic. David Prodan a făurit „personaje" autentice. Ele sunt Iancu de Hunedoara sau Ştefan cel Mare, Inochentie Micu şi Gheorghe Şincai şi mulţi alţii, ţărani anonimi din anii de răscoală condusă de Horea. Există un destin tragic la mulţi dintre cei rechemaţi din trecut pentru a lumina epocile. Singuri şi alungaţi de adversităţi, au ajuns să moară departe de

ţara lor. Inochentie Micu, Gheorghe Şincai sau I. Budai-Deleanu au un destin identic.
David Prodan s-a apropiat de ei cu sfială şi cu evlavie. El însuşi a fost un însingurat în tăcerile şi orele închinate manuscriselor şi cărţilor.

VI. „ÎNSEMNELE" MEMORIEI

Scurte reflecţii despre memorialistică

Parcurg cu încîntare *Memoriile* lui Alexandre Dumas *{Memoires,* tome I, Bruxelles, 1853) şi am sentimentul, defel contrazis, că citesc filele unui *jurnal* scris sub presiunea evenimentelor (politice, istorice, culturale, artistice etc.) şi că urmăresc diagrama experienţelor dramaturgului şi romancierului atît de cunoscut în epocă. Iată ce notează scriitorul în cel de-al doilea volum al acestei lucrări memorialistice: „Cel mai mare merit al acestor Memorii trebuie să fie păstrarea şi reproducerea intactă, pentru viitorul totdeauna dispus să devină miop, a fizionomiei timpurilor în care trăim". Remarca e, se ştie, oricînd ratificabilă şi istoria *Jurnalului*este capabilă să dea socoteală despre sursele şi despre raţiunile care animă autorii de însemnări. Sigur, vocile nu sunt neapărat în perfect acord, şi consonanţele pot fi contrazise, într-o însemnare din 1893 Andre Gide ţinea să-şi exprime rezervele faţă de condiţia şi posibila disciplină cerute de jurnal: „N-are rost să-ţi scrii jurnalul zi de zi, an de an; important e ca în cutare perioadă a vieţii să fii foarte strîns şi scrupulos. Dacă multă vreme n-am scris în el, e pentru că emoţiile mele deveneau prea complicate; mi-ar fi luat prea mult timp să le scriu; iar munca de simplificare necesară le făcea mai puţin sincere; începea să fie o punere la punct literară; ceva ce nu trebuie să fie jurnalul" *{Jurnal,* Univers, p. 23).
Jurnalele sunt de cele mai multe ori (am în vedere jurnalul scriitorilor) şi o călăuză spre *Biblioteca* celor care devin, la rîndul lor, mărturii ale Cărţilor. Mă gîndesc acum la *Jurnale pariziene,* răscolitoarea serie de însemnări a lui Ernst Jiinger (Humanitas, 1997). E prezentă marea Bibliotecă a lumii, citită şi recitită, cu reflecţii reluate şi îmbogăţite. Lectura *Bibliei,* a marilor artişti ai

lumii compune un Univers autotelic al creatorului. Pentru Ernst Jiinger, autorul *Falezelor de marmură,* jurnalul are disponibilităţi limitate şi avem să-l acceptăm în funcţie de planul pe care îl poate explora: „El priveşte doar un anume strat de evenimente care se desfăşoară în sfera spirituală şi fizică. Ceea ce ne preocupă în interior se refuză comunicării, ba aproape chiar propriei percepţii". Că jurnalul este proiecţia unui EU şi, în consecinţă, o posibilă autobiografie, nu înseamnă că trebuie privit cu mefienţă: „Fiecare jurnal redă, fireşte, - scrie Ernst Jiinger - imaginea în oglindă a autorului său, dar el nu trebuie să se absoarbă în această reproducere".
Mă gîndesc tot acum la meditaţia pe margini de cărţi (în contextul dur şi necruţător al evenimentelor) a lui Ion D. Sîrbu din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal,* cuprinzînd reflecţiile notate de acest extraordinar om, de o mare cultură şi de incontestabil talent, un eminent filosof, atît de preţuit de Lucian Blaga. Cînd evenimentul e notat, niciodată indiferent şi niciodată fără replică polemică, ve-hement polemică chiar, Ion D. Sîrbu transcende *imediatul* în favoarea unei priviri largi şi adesea uimitoare ca premoniţii.
în *Jurnalul* lui Alice Voinescu (Albatros, 1997) „caietul" cu însemnări despre satul Costeşti şi despre domiciliul forţat petrecut în satul moldovean ne apare ca una dintre cele mai dramatice şi autentice radiografieri a unei vieţi uimitoare, generoase şi puternice. Mi se pare una dintre cele mai profunde pagini din istoria tragică a unor file de jurnal.
Recitesc *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu tipărit acum, graţie aceluiaşi erudit cercetător care e Niculae Gheran, în volumul 17 de *Opere* (Minerva, 1998), şi îl asociez *Jurnalului* lui Mihail Sebastian (Humanitas, 1996). Autorul lui *lonîşi* notează impresiile, reflecţiile, dar mai cu seamă, neliniştile şi sentimentul acut al singurătăţii în faţa colii de hîrtie, începînd cu 1927. La rîndul său, Mihail Sebastian înregistrează seismele şi angoasele trăite în perioada 1935-l944. Dincolo de diferenţele de optică, de atitudini, de relaţii şi de sentimente, dincolo de condiţia dramatică a existenţei lui Mihail Sebastian,

istoria, evenimentele, proiecţia unui timp tragic şi perpetua nelinişte a creatorului reprezintă un document în absenţa căruia Timpul acestor decenii revolute ar fi de neimaginat.
Sunt cîteva motive constante în jurnalele scriitorilor, abstracţie făcînd de determinările decise de evenimente, de Istoria (ca să notăm cu o oarecare gravitate semnificaţia şi consecinţele Timpului istoric). Printre acestea, înregistrăm: singurătatea, ezitările, neliniştea creaţiei, un anume narcisism şi, bineînţeles, conştiinţa valorii. Ezitant sau nu, creatorul îşi contemplă propria sa operă şi, nu o dată, o raportează la contemporanii săi. „Ce-mi doresc? Gloria" Cineva mi-a spus că am ceva deosebit. Un altul, că sunt mai bun şi mai puţin murdar în comparaţie cu Maupassant (...) Oare asta să fie gloria? Nu, deoarece oamenii sunt mult prea urîţi (...) Nu-i iubesc defel. Puţin îmi pasă ce gîndesc..." Sunt reflecţiile lui Jules Renard din celebrul său *Jurnal (Journal,* 1987-l910, Editions Robert Laffont, 1990, p. 23).
Masivul jurnal al nu mai puţin celebrului Jules Renard este frecvent citat de către autorii de literatură subiectivă. In cazul memorialisticii româneşti lista celor influenţaţi de însemnările scriitorului francez este considerabilă: Mihail Sebastian, Octav Şuluţiu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu etc. La rîndul său, Anton Holban îl invocă în „Pseudojurnalul" său şi avem să înţelegem că un mare scriitor precum Ernst Jtinger îl citeşte pe Jules Renard în contextul unei Biblioteci în care literatura franceză este privilegiată.
Relaţiile dintre scriitori, proiectele literare înregistrate prin fragmente, sintagme, foarte rapide note (în serviciul memoriei viitorului autor), transcrierea fulgurantă a viselor (uimitoare aplecarea lui Ernst Jiinger spre decantarea propriilor sale vise), dar mai cu seamă neliniştile, cu dramatica lor diagramă - veritabilă fişă de temperatură -, obsedează şi inundă în pagini de Jurnal: „Trec printr-un moment jalnic. - notează Jules Renard - Cărţile, toate, mă dezgustă. Nu fac nimic. Văd, mai mult ca oricînd, că nu am nici un rost, că n-am să izbutesc, iar paginile scrise îmi par de-a dreptul puerile, ridicole şi, mai cu seamă, total inutile" *{Journal,* p. 46).
Acelaşi scriitor concepea actul creaţiei drept o călătorie, o aventură extraordinară şi plină de neprevăzut. Jurnalele şi, în general, memorialistica reprezintă totdeauna o călătorie în imaginar Şi în proiecte adesea fabuloase.

Exerciţiile memoriei

Tentaţia confesiunilor, a jurnalului şi, în cele din urmă, a memorialisticii propriu-zise, are, la Mircea Eliade, o legitimare de natură estetică. Profesînd literatura confesiunii, a autenticităţii faptelor şi destinelor (mărturiile sunt elocvente; ele se numesc: *Romanul adolescentului miop, Maitreyi, întoarcerea din rai, Huliganii, Şarpele),* scriitorul îşi descoperă vocaţia de narator şi în paginile autobiografice. *Fragment autobiografic* din 1953, *Amintiri* (1966), *Jurnalul*şi *Memoriile* se interferează, producînd una dintre cele mai profunde, mai grave şi mai bogate în semnificaţii mărturii despre o personalitate proteică şi generoasă precum aceea a lui Mircea Eliade.
începute în perioada cînd savantul se afla la Chicago, în 1960, *Memoriile* convoacă, din cînd în cînd, şi asimilează, în substanţa lor, file de jurnal şi de autobiografie. Din cele zece mii de pagini ale *Jurnalului* scriitorul include şi citează „depoziţia" consemnată în *Memorii.* Faptul e de reţinut pentru că - subliniem de la început -*Memoriile* sunt concepute în conformitate cu legile ficţiunii narative, transfigurînd, în virtutea poeticii autenticităţii, momente de viaţă, reluînd şi încorporînd, precum într-un colaj, diverse amintiri, impresii şi stări. Nu o dată, formula epică integrează situaţii, interpretate în cheie psihanalitică, din perioada copilăriei şi a adolescenţei, discursul revendicîndu-se - evident - de la experienţa prozatorului credincios autenticităţii faptelor.
Memoriile lui Mircea Eliade, apărute mai întîi în versiune franceză în 1980 la Editura Gallimard şi publicate în 1991 în versiune originală la „Humanitas", exersează soluţii varii ale literaturii persoanei întîi. Tehnica rememorării, a regresiunii temporale, a inserţiei de mărturii-document extrase din „jurnalul" scris cu întreruperi; recursul la soluţia fragmentului, în spiritul prozei autenticităţii, realizează - indirect - un veritabil roman în formă de jurnal. întins pe o durată de mai bine de cinci decenii, memorialul lui Mircea Eliade urmează, în ultimă analiză, liniile jurnalului inaugurat în 1921. Cum notează memorialistul, *„Jurnalulajunsese* confidentul tuturor crizelor mele de melancolie pentru ca mai apoi
să înregistreze etape noi, o dată cu plecarea spre India". Ernst Jiinger, scriitorul şi cercetătorul atît de înrudit cu Mircea Eliade prin preocupări identice în sfera ştiinţelor naturii, invocat de Mircea Eliade în

Memorii, considera jurnalul apt pentru „un anume strat de evenimente care se desfăşoară în sfera spirituală şi fizică". Dar, avertizează marele prozator german, „Ceea ce ne preocupă în interior se refuză comunicării, ba aproape chiar propriei percepţii" *(Jurnale pariziene,* „Humanitas", 1997). Oglinda în care se priveşte memorialistul surprinde elemente importante, dar - probabil - nu poate fi seismograful unor realităţi interioare situate dincolo de percepţia naratorului ce se confesează. *Memoriilelxâ.* Mircea Eliade depun mărturie pentru edificarea unui portret intelectual elocvent şi deplin sugestiv precum într-un *Bildungsroman,* cu treptele formaţiei şi devenirii unei personalităţi atît de proteice şi atît de profund destinate valorilor spiritului.

Probabil că remarca lui Emil Cioran din paginile consacrate lui Mircea Eliade în *Exerciţii de admiraţie* (Excercices d'admiration, Gallimard, 1986) despre *natura dualăz* scriitorului şi savantului, ar putea fixa elementul cel mai important, cu valoare paradigmatică. Solicitat în egală măsură - observă Cioran - de esenţă şi de accidental, de itemporal şi de cotidian, de mistică şi de literatură, Mircea Eliade se constituie sub semnul emblematic al acestei structuri duale. E vorba de acea *coincidenta oppositorum* despre care vorbeşte el însuşi în *Memorii:* „De abia mai tîrziu am înţeles că încercarea aceasta făcea şi ea parte din destinul meu, care îmi cerea să trăiesc „paradoxal", în contradicţie cu mine însumi şi cu epoca mea, silindu-mă să exist concomitent în „Istorie" şi dincolo de ea; să fiu viu, prezent în evenimente şi totodată inactual, ocupîndu-mă cu lucruri şi probleme aparent desuete, extraistorice; să asum modul românesc de a fi în lume şi totodată să trăiesc în universuri străine, depărtate, exotice; să fiu în acelaşi timp „autentic bucureştean" şi „om universal", I (p. 279).

Urmărit de „nostalgii faustice", cum le numeşte autorul *Memoriilor,* interesat de Yoga şi de tantrism; iubind în acelaşi timp două femei, episoadele *„istorieisecrete"* (I, p. 279), reprezintă în ^are o memorialistică scrisă de un prozator, în primul rînd, un Prozator familiarizat cu modalităţile naraţiunii moderne, unde

discursul încalcă frecvent regulile cronologiei, preferind fragmentarea, inserţia, elipsa. Pînă la un punct, impresia că se proiectează liniile personajului principal din *Noaptea de Sînziene* pare să se justifice prin numeroase semne ale dualităţii şi ambivalenţei personajului memorialisticii.

Revelaţia copilăriei, - „Exerciţiul acesta de recuperare a momentului epifanic" - practicat de Eliade; redescoperirea copilăriei; încercarea de a „salva" mărturii şi impresii; memoria şi ispita regresiunii temporale; intervenţia psihanalizei, reconstituirea şi stimularea memoriei prin exerciţii ale aducerilor-aminte etc. aparţin unui aparat narativ complex. Din cînd în cînd, memorialistul regăseşte semne, situaţii, fapte, prin ecourile lor mai vechi, prin stimuli aparent fără legături logice. Cert este că memoriile se sprijină pe însemnările de jurnal, iar amintirile apelează la soluţia prozatorului experimentat, care reinventează prin tehnica *flash-back-ulm.* în ultimă analiză, în capitolul XXIII al *Memoriilor* recunoaştem procedeul; suntem în 1984, cînd scriitorul retrăieşte plăcerea indicibilă a reîntîlnirii cu trecutul, reînviat miraculos şi transcris nu fără intervenţia „jurnalul", dar mai ales prin regăsirea timpului pierdut şi recuperat astfel.

Filele memoriilor păstrează amintirea copilăriei, cu senzaţii, impresii şi stări venite din zonele subconştientului; ele înregistrează mişcarea inefabilă a adolescenţei, „zestrea" familiei, pasiunea pentru ştiinţele naturii, voluptatea scrisului, descoperirea universului enigmatic al Orientului şi al credinţelor religioase, al miturilor şi simbolurilor. *Modelul*adoptat - va sublinia Mircea Eliade - este cel *balzacian,* prin orele consacrate lecturilor şi scrisului, studiului avid şi fascinaţiei irepresibile pentru noi lumi. De altminteri, scriitorul şi savantul de mai tîrziu va păstra - inebranlabilă - pasiunea pentru Balzac, recitit cu entuziasm în perioada cînd se afla la Paris (după 1945). Ideea de a scrie o biografie Balzac îl tentează şi - credincios acestui model, cum îşi aminteşte Emil Cioran - va continua să lucreze după exemplul scriitorului admirat încă din tinereţe. Cursurile lui Nicolae Iorga, ale lui Vasile Pârvan; lecturile revelatoare din Frazer: alchimia şi hermetismul; recuperarea metafizicii şi a misticii orientale sunt definitorii pentru formaţia acestui virtual personaj de roman autentic. Romancierul transpare adesea în *Memorii.* Pagini memorabile despre casele bunicilor din Bucureştii primelor decenii ale secolului XX; culorile şi atmosfera Berlinului văzut şi prin farmecul nuvelei lui Mateiu I. Caragiale, *Remember,* şi multe alte episoade stau sub semnul generos al inspiraţiei şi al transfigurării proprii scriitorului. Revenind la preceptele *poeticii autenticului,* adoptate nu numai de Mircea Eliade, receptiv, de altminteri, la formule epice moderne, să observăm că ideea recursului la faptul direct, autentic, trăit, la experimentul interior sau la eveniment e prezentă în epocă şi la Camil

Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, la Octav Şuluţiu şi Max Blecher. *Memoriile* înregistrează opţiunea scriitorului şi iată mărturia directă a lui Mircea Eliade: „Cum nu şovăiam niciodată să scriu şi să public despre mine tot ce mi se părea că e „autentic" şi adevărat, chiar dacă era stînjenitor de indiscret, tot aşa, în faţa hîrtiei albe, nu aveam nici o inhibiţie nici faţă de purtările, gesturile sau gîndurile altora". E de văzut cum seria epică a scriitorului, de la *Maitreyi* la *întoarcerea din rai, Huliganii, Şarpele* şi *Nuntă în cer,* iar în cele din urmă la *Noaptea de Sînziene,* ilustrează conceptul de proză a persoanei întîi, directă, confesivă, autentică prin depoziţie şi experienţă trăită. Frecventînd proza secolului, citindu-i pe John dos Passos, sau James Joyce, cunoscînd bine literatura europeană şi descoperind în Balzac modelul absolut al creatorului, *Memoriile* sunt în egală măsură un al doilea jurnal al scriitorului aflat în etapele genezei şi ale elaborării, ale întîlnirii cu cititorul şi cu judecata criticii.

Memoriile sunt totodată mărturia unei vieţi care şi-a asumat valorile culturii, şi ale dimensiunii cosmice a Lumii. Pentru Mircea Eliade *cârteaţi* simbolul suprem al *Bibliotecii*"reprezintă modul de a fi al gînditorului. „Lumile cărţilor" - notează scriitorul - sunt „singurele lumi reale şi cu sens pentru mine" *{Memorii,* I, p. 54). Marile valori sunt descoperite treptat, iar afinităţile se conturează pînă la ratificarea lor deplină. Personalităţi plurivalente precum Voltaire şi - la noi - B.P. Hasdeu; gînditori ca Giovanni Papini („Mă regăseam aproape pe de-a-ntregul în copilăria şi adolescenţa lui Papini"); Novalis şi Kierkegaard; savanţi în domeniile orientalisticii, istoriei religiilor, antropologiei, metafizicii; scriitori de o factură aparte Precum Leon Bloy (e interesantă „descoperirea" aceluiaşi scriitor

de către Ernst Junger), intră în vasta hartă a lecturilor sale. Aviditatea şi frenezia descoperirilor, sacrificiile lecturilor devoratoare, totale, definesc cărturarul şi scriitorul Mircea Eliade.

Anii de formaţie şi de afirmare matură sunt legaţi de prietenii şi de adeziuni la mari personalităţi sau la reprezentanţi ai generaţiei sale. Seducţia exercitată de Nae Ionescu; prietenia cu Emil Cioran, Mihail Sebastian, Mircea Vulcănescu, Haig Acterian, Dinu Noica, Petre Tuţea, Eugen Ionescu; satisfacţia mărturisită pentru întîlnirile cu personalităţi ca Al. Rosetti, Matyla Ghika, Alexandru Vona, autorul *Ferestrelor zidite;* cu Lucian Blaga, Dan Botta sau Northrop Frye şi Roman Jakobson sunt de reţinut, ca ,de altminteri, şi contactele strînse cu savanţi din domeniile unde Mircea Eliade devine una dintre autorităţile cele mai preţuite.

Memoriile sunt, astfel, nu doar mărturia unei personalităţi de mare anvergură mondială, ci opera unui scriitor, ipostaza creatorului care-şi reface destinul, privindu-se în oglinda operei create şi a Timpului său.

Dialogul ca mod de existenţă

Poetica de după anii '60 îşi revendică - remarcă Umberto Eco în *Limitele interpretării*'(1990) - dreptul de a se pronunţa asupra formaţiei şi intenţiilor scriitorului din unghiul triadei scriitor - text -destinatar. Cel de-al treilea termen obţine statutul factorului privilegiat şi preeminenţa sa e expresiv observată în cadrul relaţiei pomenite, avînd să înregistreze şi să explice reacţia (efectul) produsă de texte (opere) asupra receptorului. în acest context, poetica însăşi se proiectează altfel, iar *corespondenţa intimă,* jurnalele, „dosarele" creaţiilor şi ale destinelor literare au darul de a recompune istoria internă a personajelor implicate în procesul propriu-zis al producerii operelor.

Convocată la ora recreării unei prietenii extraordinare prin rezonanţele ei de-a dreptul epice (eroii unui veritabil roman), corespondenţa dintre I. Negoiţescu şi Radu Stanca, publicată de

primul sub titlu *Un roman epistolar* (Albatros, 1978), restituie cititorului de azi climatul unor decenii dramatice, tulburi, decepţionante şi cu grave implicaţii asupra destinului oamenilor. Protagoniştii angajaţi în *dialog,* termen al discursul epic, avînd să potenţeze dramatica evenimentelor narative, nu refuză sugestiile modelelor ilustre. Fireşte, indirect, trăind (chiar dacă exemplele nu sunt numite sau invocate), sub semnul protector al unor epistolarii celebre azi.

*Romanescul'indeniabilalepistolariulw*este atît de evident încît istoria (fapte, situaţii, confesiuni, mişcări interioare etc.) devine eveniment narativ, compunînd desenul portretistic al eroilor: psihologii, tensiune interioară, profunde conflicte lăuntrice. Mai presus de acestea, dialogul I. Negoiţescu - Radu Stanca pune în cuvinte extraordinara fervoare şi exaltare a spiritelor, entuziasmul şi patima culturii, o autentică şi nu simulată *mistică a valorilor literare.* Să înţelegem prin aceasta încrederea absolută în

cultură şi în *cathartica* ei forţă eliberatoare, atitudini venite din orizonturile clasice şi romantice ale celor doi epistolieri.

Romanul - un veritabil *Bildungsroman,* - se scrie sub ochii noştri; scenariul şi *mithosul* cărţii dau duratei (lecturii) un ritm înfrigurat, patetic precum mărturisirile celor doi prieteni. Ne aflăm în apropierea, spuneam, a unor modele revelatoare. în primul rînd, corespondenţa Schiller - Goethe păstrează însemnătatea modelului absolut, chemat să depună mărturie sub pecetea tainicei lor adeziuni la echilibrul şi la categoriile goetheene ale esteticului şi ale valorii morale. Sunt categorii puse în cheia programului numit de I. Negoiţescu *euphorionism.* în al doilea rînd, cred că epistolarul Henry Miller - Lawrence Durrell are numeroase similitudini: exultanta scrisului; dramatismul victoriilor şi al înfrîngerilor scriitorului; spontaneitatea relatării şi şansa cititorului de a pătrunde în sanctuarul tetralogiei închinate Alexandriei, heraldicului său *cronotop,* sunt doar cîteva argumente. în fine, schimbul epistolar dintre Andre Gide şi Roger Martin du Gard ilustrează varianta dialogului - întins pe aproape patru decenii -unde opiniile sunt adesea net opuse, dînd scenariului narativ tensiune şi rememorînd sugestiv „anii" celor doi scriitori (între 1913-l951).

„Romanul" lui I. Negoiţescu şi Radu Stanca celebrează *dialogul socratic,* situîndu-şi „convorbitorii" în raporturi armonice, în perfectă corespondenţă ideatică. Inaugurată în 1945, suita de scrisori înregistrează fişa de temperatură şi diagrama unei prietenii rare, puse sub semnul protector al sublimităţii valorilor creaţiei. Tinerii îşi trăiesc „aventurile [noastre] spirituale"; au sentimentul artei, singurul unde timpul e abolit pentru a nu tulbura voluptatea contemplaţiei şi a meditaţiei. Căci I. Negoiţescu avea - mărturiseşte prietenul de la Sibiu, asaltat de motivele şi scenariul pieselor sale - „harul pe care îl ai de a trăi totul pe plan literar". Regretînd „preumblările sibiote", Radu Stanca numeşte foarte inspirat starea definitorie a celui care, împătimit în lecturi şi în proiecte (tot lecturi în ultimă analiză), lucrează cu tenacitate, în ciuda vicisitudinilor ■ tot mai numeroase şi mai brutal manifestate în anii acestui epistolariu. Termen tutelar al corespondenţei, prietenia celor doi oameni aflaţi la vîrsta proiectelor şi speranţelor este un act generos, comunicînd încrederea în destinul lor de scriitori.

I. Negoiţescu, animatorul recunoscut al Cercului literar sibian, autorul scrisorii-manifest adresate lui E. Lovinescu în 1943, proclamă libertatea spiritului, aventura interioară a faptului creator. Capitolele romanului au adesea intensitatea analizei psihologice, transmiţînd plăcerea şi voluptatea punerii în abis a unor stări sufleteşti generate de singurătate şi de depresiune, de dezolanta lipsă de orizont a anilor '50.

Bildungsromanul epistolar înfăţişat cititorului de către I. Negoiţescu schiţează nu doar portrete; el surprinde, în virtutea lucidităţii epistolierilor, mecanisme şi crize lăuntrice, avatarurile şi tortura unui eros tulbure sau exaltarea iubirii împlinite. O înzestrare indiscutabil histrionică, manifestarea dublului (teatralitatea manifestărilor) la I. Negoiţescu, nu poate ascunde grave căderi psihice mărturisite, dar şi uriaşa disponibilitate pentru studiu şi pentru disciplina acestuia. Interzis unor oameni sancţionaţi în ordinea formaţiei şi a caracterului, crezînd în şansele spirituale ale altora, I. Negoiţescu este adesea inaccesibil spiritelor comune; ironia lucidă e a grupului de la Cercul literar, adversar al spiritului grobian, al „păşunismului" sămănătorist şi troglodit. Personajele epistolarului sunt în plină efervescenţă creatoare şi fervoarea despre
care aminteam e proprie criticului şi poetului. Piesele lui Radu Stanca se succed precum studiile lui I. Negoiţescu, el însuşi prezent în reviste în ipostaza de poet. *Sabasios, Moartea unui contabil sau Viaţa particulară* refac măştile creatorului prezent şi în ipostaza cercetătorului în stare de veghe, epuizînd bibliografii, teritorii filosofice, trăind satisfacţia a ceea ce el însuşi numeşte „fervoarea şi [oj sistematizare de lucru." Zilele sunt încărcate de lecturi erudite urmînd unei discipline intelectuale superioare.

Recluziunea deliberată, ieşirea din cotidian, ignorarea cvasitotală a evenimentelor de dincolo de ziduri, produc starea propice studiilor. Un proiectat articol despre Mihai Eminescu devine cunoscutul său studiu extins la proporţiile unei lucrări prezidate de cercetarea călinesciană. Urmează studiile consacrate lui Al. Macedonski, G. Bacovia, Tudor Arghezi, Al. Philippide, I. Agârbiceanu, Nicolae Iorga dramaturgul, Pavel Dan; nu lipsesc ediţiile (volumul de nuvele *Faraonii este* prefaţat de el, dar semnat -în perioada interdicţiilor la care a fost supus - de Georgeta Horodincă...) Paradigma carierei lor tinere şi încrezătoare este -spuneam - a proiectatei reviste *Euphorion,* de unde spiritul cultivat şi

difuzat al *euphorionismulu,* atitudine intelectuală caracterizată prin exigenţa şi severitatea construcţiei, prin revendicarea ei de la altitudinea estetică şi morală a clasicismului goethean şi schillerian. Emblematic, euphorionismul este urmărit cu tenacitate şi proiectul istoriei literare provine de pe atunci. Sigur e că prin 1952 liniile viitoarei istorii literare se desenează „sub perspectiva severă a istoriei", scrie I. Negoiţescu, ştiind că va avea să zdruncine prejudecăţi şi anchilozări academizante. Alături de mistica prieteniei, romanul epistolar înregistrează patetica destăinuire a cărturarului retras deliberat „în studiu şi lectură". Voluptatea studiului şi exacta determinare a etapelor de cercetare sunt replica, în *mistica valorilor spirituale,* la opacitatea şi ostilitatea faţă de cultură din anii '50. Ultragiată şi ameninţată, cultura este modul de salvare, existenţial vorbind, pentru cel refugiat printre cărţile bibliotecii. E metafora borgesiană a Bibliotecii; ea veghează la salvarea fiinţei cutremurate de spectacolul agresiunii spiritului patibular al momentului. Estetica schilleriană şi gîndirea lui Goethe conferă demersului lui I.

Negoiţescu echilibrul filosofic şi epistemologic, încrederea în valorile româneşti. De altminteri, ideea - prezentă şi la G. Călinescu într-una dintre scrisorile trimise lui Al. Rosetti în perioada elaborării Istoriei sale literare - că sîmburele europenismului românesc se află în Transilvania, în luminile Şcolii Ardelene, în opera latiniştilor, în eposul lui I. Budai-Deleanu sau în *Peregrinul transilvan* al lui I. Codru-Drăguşanu precum şi în „revelaţia blagiană", e semnificativă pentru directiva clasică şi romantică adoptată.

Lecturile sunt dominanta corespondenţei; un jurnal al lecturilor avînd dintotdeauna rolul de a pregăti, de a consolida sau de a ratifica demersul cercetătorului. Interesul pentru literatura germană e preeminent: Novalis şi Holderlin, Kleist, elogiat pentru marile sale nuvele, E.T.A. Hoffmann, apoi Hermann Hesse, Thomas Mann, Ernst Jiinger, etc. Căci I. Negoiţescu, este, dacă e să fixăm un element propriu textului, un personaj din sistemul metatextual al unei structuri narative. Patima devoratoare a lecturilor, disciplina construcţiei: filosofia, literaturile lumii, dar mai presus literatura română, Marcel Proust şi Henri Bergson, estetica lui Hartmann; plăcerea recitirii lui Tasso şi a lui Ariosto; încîntarea produsă de cărţi rare: autobiografia lui Benvenuto Cellini, „muntele Balzac" reluat în totalitate, aşa cum o făcea, la Paris, Mircea Eliade la începutul extraordinarei sale cariere internaţionale, sunt mărturiile *Bildungsromanului*'compus din confesiunea scrisorilor.

Credincios sensului misionar al literaturii în directivă clasică, I. Negoiţescu profesează un ideal care asociază esteticul şi moralitatea actului creator. Aşa se explică adeziunea la T. Maiorescu şi la E. Lovinescu precum şi actul de demnitate al Cărţii scrise permanent de un critic şi istoric literar rămas tînăr prin *euphorionismul* său, pledoarie pentru nou şi pentru autenticitatea valorilor.

I. Negoiţescu, între confesiune şi memorialistică

în 1943, cotidianul bucureştean *Viaţa* publica *Manifestul Cercului literar*'din Sibiu, text adresat lui E. Lovinescu de un grup
de tineri entuziaşti, adversari intratabili ai „Sămănătorismului" şi ai „Tradiţionalismului", cum ţineau să sublinieze. în acelaşi timp, mesajul afirma directiva lovinesciană drept principiu călăuzitor, şi anume: *autonomia esteticului,* disocierea valorii autentice de etnic şi de etic; potrivit preceptelor magistrului elogiat în termeni superlativi. „Lovinescianismul" grupului avea, în consecinţă, un sens doctrinar, refuzînd confuzia şi intervenţia unor factori extra-literari şi non-artistici. Pledoaria reafirma preeminenţa direcţiei maioresciene şi, prin ea, elogia atitudinea lui E. Lovinescu nescutit -pe atunci - de ostilitatea oficialităţilor. Lucrurile aveau să se repete, prin absurda evoluţie a evenimentelor de după 1945, cînd autorul *Manifestului,* I. Negoiţescu, va trăi amara experienţă a adversităţilor şi a închisorii. Cît de grave par şi acum cuvintele lui E. Lovinescu din *Răspunsul* criticului la scrisoarea Cercului literar de la Sibiu; după o muncă de patruzeci de ani, observă sincer emoţionat E. Lovinescu, ...„mă văd la fel de descoperit tuturor atacurilor îndîrjiţilor sau începătorilor ca şi în debuturile mele". („Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea 'Cercului literar' din Sibiu în *Scrieri,* 3, Editura Minerva, 1970, p.417). Biografia lui I. Negoiţescu ar putea începe nu neapărat cu paginile înscrise în volumele *Straja Dragonilorşi Ora oglinzilor,* ci, mai degrabă, cu portretul tulburător de pătrunzător şi încărcat de premoniţii din *Planetă de scriitor tînăr,* text semnat de magistrul admirat fără rezerve pînă la sfîrşitul vieţii lui I. Negoiţescu. Iată însemnarea lui E. Lovinescu, amintindu-şi de vizita pe care un tînăr de douăzeci de ani i-o făcuse; criticul nota: „avui intuiţia unui exemplar singular, unic poate. De unde îmi venea? Din faptul că-i citeam sufletul pe faţă. (...) Necunoscutul şi-l purta tot, absolut tot pe

trăsăturile feţei, în ochii de cobalt, de o puritate şi de o candoare extraordinară". Sau, mai departe: «Figură fină, feminină, androgină; delicateţe, timiditate", asociind acestor date:„mare capacitate de entuziasm, de combustiune interioară pentru lucruri ideale" *{Scrieri,* 3, 1970, p. 419-420).
Coordonatele ideatice şi fizionomia spirituală ale lui I. Negoiţescu se află exact surprinse în intuiţiile lui E. Lovinescu. Mai tîrziu le vom regăsi, tulburător de sigur ratificate în cariera [a]dolescentului şi a tînărului, în destinul, fără îndoială tragic, al

acestui intelectual erudit, tînăr ca spirit, neliniştit şi totdeauna *singurîn* pofida prieteniilor şi - uimitor - în ciuda unui depozit de amintiri răscolite în pagini de memorialistică extraordinară. încă din *Un roman epistolar(1978),* selecţie, drastic cenzurată pe vremea aceea, din corespondenţa criticului şi istoricului literar cu dramaturgul, poetul şi regizorul Radu Stanca, I. Negoiţescu recreează portretul tînărului în plină formaţie şi ucenicie creatoare. Fervoarea lecturilor şi a pasiunii inepuizabile pentru muzica autentică (amintind de Anton Holban, M. Blecher sau M. Sebastian); proiectele fantaste şi încrezătoare în viitorul valorilor spirituale se regăsesc în dialogul socratic al celor doi tineri înzestraţi, febrili, pasionaţi, personaje dintr-un posibil *Bildungsroman.* Exaltarea spiritului, mistica valorilor create de spiritul omenesc, orizonturile desenate cu irepresibilul entuziasm al vîrstei ne sugerează dialoguri epistolare celebre precum acelea ale lui Schiller şi Goethe, Henry Miller şi Lawrence Durrell, Roger Martin du Gard şi Andre Gide sau, la noi, Tudor Vianu şi Ion Barbu, ca să numim doar un exemplu.
Atmosfera Sibiului din anii 1940-l944; burgul baladelor lui Radu Stanca; „preumblările sibiote", cum îşi aminteşte Radu Stanca, dar mai cu seamă lecturile, - fecunde, generoase şi solide, de la clasici spre marii creatori ai veacului XX, privilegiază, însă, mari scriitori germani precum: Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Holderlin, Thomas Mann, Hermann Hesse, Ernst Jiinger etc.
în 1994, urmînd şi altor acte de cultură, Biblioteca „Apostrof" publică în îngrijirea şi cu prefaţa lui Ion Vartic *Straja Dragonilor,* pagini de memorialistică scrise febril, decise de anii exilului munchenez şi de presimţirea sfîrşitului inexorabil; revista şi editura revistei *Apostrof,* respectau astfel legatul lui I. Negoiţescu de a publica paginile apărute anterior în „Caietul de literatură" editat la Dietzenbach de dr. Ion Solacolu şi de redactorul „Caietului" *Dialog,* I. Negoiţescu, în 1992.
Prefaţa lui Ion Vartic este de fapt un strălucit studiu consacrat lui I. Negoiţescu, *omul singuratic* şi timid, patetic, încîntat de imprevizibilul ludicului, istoricul literar erudit şi criticul de o întinsă şi copleşitoare cultură. I. Negoiţescu - subliniază cu fineţe Ion Vartic -îşi păstrează candoarea şi ezitările copilului şi ale adolescentului, dar, în acelaşi timp, profesează entuziasmul pentru actul critic viu, tentat de noi şi uimitoare interpretări precum în *Poezia luiEminescu* (1968) sau în *Istoria literaturiiromâneiyol.* I apare în 1991). Inspirata definire a criticii sale, metamorfozată în istorie literară, drept o „sinteză lirică" şi portretul în cheie psihocritică sunt de reţinut din studiul introductiv: „Autenticitatea fermecătoare şi profundă totodată a autobiografiei - scrie Ion Vartic - provine din „colaborarea" armonioasă dintre copil şi adult, ambii la fel de candizi, chiar dacă la ultimul e activă o rafinată conştiinţă psihanalitică" (p. 18). într-adevăr, „Autopsihanalizarea" la care se supune I. Negoiţescu produce paginile de memorialistică din *Straja Dragonilor,* scrise sub imperiul aducerilor aminte biciuite, provocate de trecerea anilor, de dorinţa de a se explica şi de a se justifica în ochii săi, refăcînd traiecţiile, în ultimă analiză tragice, ale destinului său. Căci *Straja Dragonilor* e o carte tristă, deşi amintirile au adesea humor; evocările şi portretele sunt opera unui admirabil prozator. Inocenţa „paradiziacă", numită astfel de autorul filelor de memorii, e prezentă în rememorarea copilăriri şi adolescenţei, iar fragmentele din *Ora oglinzilor,* carte apărută în 1997 la Editura „Dacia" graţie lui Dan Damaschin, poetul şi editorul, admirator necondiţionat al operei lui I. Negoiţescu, întregesc istoria acestei personalităţi inimitabile a culturii noastre. I. Negoiţescu se destăinuie direct şi indirect în fragmentele de jurnal, în cele două părţi din *Straja Dragonilor* („Rochia de bal" şi „Convocat la director"), în însemnările şi în textele literare abia schiţate, în articolele scrise la vîrsta adolescenţei, febrile şi neastîmpărate. El apare, în mărturiile păstrate, o fiinţă vulnerabilă, iar candoarea sa, chiar şi în cele mai zguduitoare şi crude mărturisiri, rămîne o constantă a portretului păstrat nu doar în paginile celor două volume pomenite. Pasiunea pentru muzică; lecturile surprinzătoare pentru elevul de liceu; jurnalul („Acest „jurnal" - scrie I. Negoiţescu la vîrsta de 17 ani - e, pînă în prezent, opera mea cea mai de seamă" *Ora oglinzilor,* p.67); entuziasmul şi adoraţia pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu sunt depoziţiile unei existenţe pline de surprize, de sinuozităţi deconcertante, de pasiuni, tragism şi

fervoare intelectuală, nedescurajate de perioade dintre cele mai întunecate din istoria anilor 1940-l980, după care urmează (salvator) exiiul său munchenez.
Alternînd entuziasmul şi exclamaţia juvenilă, aşa cum se Păstrează în scrisoarea de îndrăgostit adresată Hortensiei Papadat-

Bengescu, şi tristeţile fără leac, cînd trăieşte dureros *sentimentul singurătăţii,* I. Negoiţescu rămîne totdeauna dezarmat în faţa răutăţii şi a mediocrităţii, în faţa prozei vieţii. Iată o însemnare din septembrie 1938: „Mă simt grozav de singur, ceea ce îmi produce oribile dureri sufleteşti. în asemenea clipe, dacă aş avea curajul, ar trebui să mă sinucid. Ar fi cea mai bună soluţie. Nu ştiu de ce, dar îmi face impresia că voi fi un ratat în viaţă" *{Ora oglinzilor,* p. 80). Născut într-o familie unde tatăl, ofiţer în armata română eliberatoare a Transilvaniei în 1918, şi o mamă provenită din familia protopopului Theodor Cotuţiu, memorandist, patriarh autoritar, stăpîn absolut al unui clan cu treisprezece copii, dintre care şase au supravieţuit, amintirile lui I. Negoiţescu sunt uneori nesigure. Ele sunt, însă, împrospătate de regretata Noruca Cotuţiu, soţia unuia dintre copiii protopopului, doctorul Coriolan Cotuţiu. Corespondenţa lui I. Negoiţescu, aflat la Miinchen, cu Noruca Cotuţiu, avea menirea să ofere, graţie memoriei fabuloase a acestei femei, informaţii utile pentru memorialul scris atunci.
I. Negoiţescu nu are neapărat cultul familiei, dar instinctul de prozator învinge; atmosfera şi pitorescu familiei ardelene, a „intelighenţiei" transilvănene sunt remarcabil desenate. Pictura mediului este savuroasă: mama, Lucreţia, - femeie foarte echilibrată; tatăl, Ionel, militar şi apoi avocat, împătimit cititor cu o bibliotecă impresionantă; mătuşile şi unchii: Virginia, Aurelia, Publiu, Elenuţa, dintr-o familie de reală aristocraţie ardeleană, Teodor, ofiţer în armata română, cavaler al ordinului Mihai Viteazu pentru fapte eroice în războiul din Răsărit, Coriolan, medic, alcătuiesc un clan, unde sindrofiile, mesele rabelaisiene şi (adesea) evadările bărbaţjlor în chefuri fabuloase fac deliciul copilului şi adolescentului. I. Negoiţescu este un remarcabil portretist şi sunt de neuitat portretele lui Theodor Cotuţiu, avar incurabil, al Karolei Vikol, o descendentă a unei familii scăpătate, decavate, bogate încă, în stranii legături cu familia Cotuţeştilor, al lui Petre Ţuţea, „socratele clandestin al Bucureştilor", *{Straja Dragonilor,* p. 74) cum îl numeşte fostul elev pe ciudatul institutor de la şcoala primară din Cluj, prieten al tatălui său. Atmosfera nu e doar pitorească; ea ţine de literatură prin sugestie şi atmosferă şi ne gîndim la lumea „intelighenţei" ardelene din proza lui Liviu Rebreanu sau din aceea
a lui I. Agârbiceanu pentru a ne face idee despre înzestrarea de prozator a lui I. Negoiţescu. Figuri triste, iubiri adulterine (e reamintită drama sentimentală a unuia dintre fiii protopopului Cotuţiu, Salustiu, fost ofiţer în armata austro-ungară şi apoi comandant al gărzilor româneşti din Clujul de după Unire).
Copilul şi adolescentul trăiesc sub imperiul Familiei, şi cum îndatoririle ofiţerului Negoiţescu îl duc dintr-o localitate în alta, însemnările păstrează impresii din Galaţi sau din Aiud, dar mai cu seamă din diverse cartiere ale Clujului. Ultima reşedinţă a Cotuţeştilor, de pe strada numită pînă nu demult strada Dijmei, este ea însăşi un spaţiu al amintirilor. (Ne îngăduim acum o paranteză, ea însăşi de ordinul aducerilor-aminte. Prin căsătorie, autorul acestor însemnări a intrat în familia Cotuţeştilor, avînd astfel privilegiul de a-l cunoaşte pe I. Negoiţescu dar şi pe cei care compun lumea amintirilor criticului. Biblioteca lui Ionel Negoiţescu era ea însăşi un loc al deliciilor intelectuale, precum biblioteca lui I. Negoiţescu din locuinţa sa de pe Calea Victoriei din Bucureşti, o altă impresionantă mărturie a spiritului celui care, copil încă, avea -o spune autorul memoriilor - vocaţia lecturii, devorînd cărţi, proiectînd opere, scriind poeme.) De altminteri, heterogenitatea clanului e ea însăşi prilejul unor însemnări, cu sugestive retrăiri ale unor experienţe indelebile. Dragostea sa pentru părinţi, „amestec de sentimentalism şi revoltă"; dar mai presus de toate: *singurătatea;* lucida privire spre oameni, ca în amintirile despre Aiud, descoperirea unor scriitori privilegiaţi ca Mateiu I. Caragiale, şi G. Bacovia sunt accente dintr-o partitură cu sonuri absolut memorabile.
I. Negoiţescu nu ignoră spaţiul unde s-a format. Afirmaţia din textul liminar al epistolarului cu Radu Stanca este astfel grăitoare: detestînd sămănătorismul şi tradiţionalismul, „europenismul" spre care năzuia generaţia sa, scrie I. Negoiţescu, „se află după opinia noastră în Transilvania, la iluminiştii Şcolii Ardelene, la latinişti, de unde simpatia faţă de Budai-Deleanu, de Codru Drăguşanu şi, apoi, revelaţia blagiană" *{Un roman epistolar,* Editura Albatros, 1978, p. VII).
în pofida numeroaselor lipsuri (pagini degradate, ilizibile), jurnalul din volumul *Ora oglinzilor este* de-

a dreptul impresionant

prin confesiunea patetică, prin inocenţa unor reflecţii sau proiecte şi prin sentimentul puternic de încredere în destinul autorului lor. Sunt însemnările unui adolescent uimitor, inepuizabil în dorinţa sa de a cunoaşte, de a citi, de a înţelege evenimentele (tulburi şi minate de grave contradicţii) din perioada 1937-l941. Evident, jurnalul este direct, necontrafăcut, înregistrînd sentimentele unui adolescent (16-l7 ani) aflat într-un mic oraş de provincie transilvăneană (Aiud) şi, ulterior în Clujul dinaintea Diktatului de la Viena. Plăcerea/voluptatea confesiunii este dublată de conştiinţa că jurnalul ar putea fi prima creaţie a viitorului scriitor. „Acest „jurnal" - scrie I. Negoiţescu la cei 17 ani ai săi - e, pînă în prezent, opera mea cea mai de seamă". De altminteri, adolescentul, format în cultul unor opere pline de sugestii pentru introspecţie şi confesiune, realizează valoarea „autenticităţii", a consemnărilor fruste, directe. Candoarea se conjugă cu această netulburată încredere în sine: „...căci acesta e şi scopul acestor pagini, să mă redea posterităţii aşa cum a fost." Ceva mai tîrziu, dar încă tînăr şi la început de experienţă creatoare (studii, eseuri, pagini de literatură: fragmente de roman etc), I. Negoiţescu notează (suntem în 1941): „îmi dau bine seama că acest *Jurnaha* fi de mare folos cercetătorilor postumităţii mele..." Fragmentele sunt revelatoare pentru etapele devenirii unei personalităţi formate la şcoala marilor valori ale culturii; interesant e (vezi şi *Un roman epistolar)* rolul esenţial jucat în formarea sensibilităţii estetice a lui I. Negoiţescu de muzică. Inevitabil, ne amintim de *Jurnal-ul* lui Mihail Sebastian, de pasiunea scriitorului tentat de jurnal, trăind într-o lume tot mai dramatic cutremurată de intoleranţă şi de agresivitate (1935-l944), pentru muzica simfonică. Ea pare a fi legătura cu o lume intangibilă şi locul unde neliniştile sunt îndepărtate pentru un timp. Aidoma lui Anton Holban, el însuşi un redutabil şi rar meloman, I. Negoiţescu trăieşte cu intensitate şi cu fervoare concerte ascultate la radio. Amintirile sale sunt, în acelaşi timp, un jurnal de lectură şi cărţile adolescentului sunt surprinzător de mature, iar comentariile înregistrează o receptivitate cu totul remarcabilă. Biblioteca pare, la o simplă inventariere, heteroclită: T. Maiorescu şi Renan; Stendhal şi Luigi Pirandello; Anton Holban şi Tudor Arghezi; *Letopiseţ!,* drama lui M. Sorbu („minunată piesă") sau I. Petrovici;

G. Călinescu şi Mateiu I. Caragiale *{Craii de Curte-veche* şi *Re-member);* Erasmus şi Dragoş Protopopescu; E. Lovinescu, Lucian Blaga, Gib I. Mihăescu *(Donna Alba* i se pare o capodoperă: „superbă carte").
In fine, descoperirea Hortensiei Papadat-Bengescu va decide ca entuziasmul scriitorului să rămînă constant. Scrisoarea adresată Hortensiei Papadat-Bengescu (datată 4 octombrie 1941), reprodusă în *Ora oglinzilor,* este mărturia unei admiraţii nemărginite şi, totodată, expresia unei lecturi pătrunzătoare a ciclului Hallipilor. „Cosmosul" operei; universul personajelor, trăind intens; galeria de monştri care populează romanele şi, în sfîrşit, mărturisirea din finalul scrisorii potrivit căreia „La Sibiu, am creat un mic cerc de tineri literaţi, în tot cazul de gust ales, care discută, studiază şi sfîrşeşte prin a se închina operei Dvoastră" mi se par elocvente pentru portretul acestui intelectual tînăr, credincios pînă la sfîrşitul vieţii valorilor nepieritoare.
„Biblioteca", dincolo de referinţele produse şi de argumentele pentru un portret I. Negoiţescu, este - se ştie prea bine - sensul existenţei acestui om vulnerabil, păstrînd pînă la sfîrşit candoarea contactului permanent cu marile opere ale umanităţii.
Termenii sunt de reţinut, mai cu seamă că paginile despre Ion Agârbiceanu, Pavel Dan sau despre criticul Ion Chinezu aparţin acestei directive intelectuale, iar pledoaria - în spirit lovinescian -pentru „diferenţiere estetică", însemnînd autonomia esteticului şi preeminenţa sa absolută, fixează o coordonată a carierei sale adesea întrerupte. Animînd *Revista Cerculuiliterar*'din Sibiu, apărută doar cîteva luni în 1945; publicînd la început relativ puţin; arestat în 1961 şi eliberat în 1964,1. Negoiţescu apare - editorial - cu volumul *Scriitori moderni,* continuat de alte cîteva cărţi absolut strălucite ca perspectivă critică şi istorică. Anul 1968 înseamnă apariţia studiului *Poezia lui Mihai Eminescu,* contribuţie unde se pot descifra liniile directoare ale istoriei sale literare. Primul volum, din 1991, sublinia fără ezitare: „Criteriul estetic rămîne aşadar o permanenţă inviolabilă în demersul meu, însă prin intermediul estetic eu m-am străduit să văd mai departe, mai adînc". Urmîndu-l Pe magistrul adesea invocat, E. Lovinescu, criticul aflat la Miinchen ■n 1990 ţinea să reafirme principiul relecturii „din unghiul istoriei

trăite şi meditate zi de zi" *{Istoria literaturii române,* I, Editura Minerva 1991). Meditaţia se va curma tragic în 1993 şi un grup restrîns asista, în vara aceluiaşi an, împreună cu Emil Hurezeanu, la îngroparea urnei funerare în mormîntul părinţilor din cimitirul central al Clujului.

Memoriile unui „arhivist"

într-un timp inundat de memorii, jurnale, confesiuni, mărturii etc, unele dintre ele suspectabile prin hipertrofierea Eului unui „narator" tentat mai puţin de adevăr şi mai mult de proiecţia propriului său destin, *Memoriile* lui David Prodan, istoricul şi omul de o rară şi unică distincţie, cărturarul exemplar şi moralistul întemeiat pe mărturia cărţilor sale şi a ceasurilor destinate documentului revelator, sunt un eveniment. Cartea dezvăluie existenţa discretă şi însingurată, înconjurată de puţine prietenii, a cărturarului plecat din sat, ilustrînd (a cîtea oară?) destinul unei clase ţărăneşti formate în spaţiul inimitabil al Transilvaniei, în teritoriul străjuit de apele Mureşului şi de mărturia răscoalelor ţărăneşti de la 1784.

Memoriile lui David Prodan reţin nu numai amintirea *topos-ului* (satul transilvan), ci şi tradiţiile arhetipale ale comunităţii ţărăneşti protejate de Legea sa Morală şi de *etosul* edificat în secole de istorie zbuciumată şi mereu ameninţată. Arhetipurile sunt prezente în pagini de amintiri care ne trimit spre Ion Agârbiceanu sau spre Pavel Dan, ultimul atît de cunoscut şi de preţuit de David Prodan şi de prietenul său cel mai bun, Ion Breazu, istoricul literar format în atmosfera intelectuală a Clujului de după Unire.

Spuneam înainte că memoriile sunt adesea privite cu rezerve; luciditatea, distanţa faţă de evenimente sau faţă de oameni nu pot, însă, contracara impulsul subiectiv al naratorului şi chiar dacă unele accente sunt reprimate, altele trimit spre mobiluri mai puţin avuabile la mulţi memorialişti. într-un fel, e firesc să asistăm la confesiunea naratorului; altfel stau lucrurile în „jurnale" scrise cu
j i /
plăcerea de babă, cu gustul lamentabil de bîrfitoare care priveşte pe gaura cheii, urmărindu-şi stratagemele nu mai puţin sancţionabile în ordine morală.

Memoriile nu alunecă spre hagiografie şi sunt file scrise în majoritatea lor - după cum constată îngrijitorul ediţiei, Aurel Răduţiu, cercetătorul desemnat de istoric să pregătească textele pentru tiparul Editurii Enciclopedice - după 1965 de un bărbat ce-şi retrăieşte viaţa şi cariera în respectul adevărului şi al dreptei judecăţi. Fiindcă David Prodan îşi aduce aminte precum Nicolae Iorga în *O viaţă de om. Aşa cum a fost* de treptele şi vfrstele existenţei, ale formaţiei şi ale deplinei alcătuiri în dimensiunile operei sale ştiinţifice, operă constant şi succesiv îmbogăţită, consolidată şi întregită, aşa cum ne-o mărturisesc *Răscoala lui Horea* şi *SupplexLibellus Valachorum* în special.

Mai presus de filele unde preeminentă este amintirea şi vibraţia ei, tradusă în naraţiune spontană, directă, frustă, cartea de amintiri a lui D. Prodan este justificarea şi retrăirea, prin subtilă şi gravă decantare, a carierei *arhivistului,* titlu emblemic şi de reală mîndrie pentru fiinţa ce-şi asumă munca îndîrjită, patima documentului şi a adevărului dezvăluit de acesta.

Cine citeşte *Memoriile* apărute la finele lui 1993 (postfaţa, edificatoare, exactă şi sobră, aparţine aceluiaşi Aurel Răduţiu, apropiat istoricului), tentat să asocieze evocarea şi mărturia paginilor lui Vasile Pârvan sau ale celor amintite înainte, scrise de Nicolae Iorga, va avea surpriza reîntîlnirii cu atmosfera satului ardelean din părţile Albei (din vecinătatea Mureşului), aşa cum e recreată în literatura lui Ion Agârbiceanu *{Aminitirile, Licean... odinioară),* în proza Cîmpiei lui Pavel Dan sau a lui Ion Vlasiu. David Prodan evocă şi retrăieşte în universul povestirii, cu plăcere, cu vibraţie şi chiar cu vocaţie de narator, atunci cînd e vorba de universul copilăriei şi de fiinţa mitică a satului celebrat în toate atitudinile adoptate de narator. De altminteri, mobilul comunicat de autorul aducerilor-aminte este cursul unei existenţe: „îmi rememorez în linii mari viaţa pentru mine". Indeniabil, D. Prodan povesteşte - în afara oricăror intenţii de ordin literar -, animînd lumea satului, desenînd portrete în pastă sigură şi sugestivă. Irepresibila plăcere a copilului de a trăi experienţe existenţiale

unice se comunică în filele memorialului, ca şi amintirea anilor de şcoală, a anilor de ucenicie în tainele documentelor, în anii de formaţie şi de grave încercări. Cu totul memorabil este portretul, construit epic, al prietenului din anii studenţiei, Vladimir Hârtie, personaj picaresc, trăind în atmosfera boemei studenţeşti şi apei încheind ca profesor într-o şcoală din Cahul...

Memoriile sunt, uneori, alternativa paginilor severe ale istoriei şi au să lumineze *altfel* evenimentele şi protagoniştii lor. Evenimentul trăieşte şi obţine suflu epic, desigur involuntar, cînd e vorba de anii de după Dictatul de la Viena, (climatul Sibiului universitar, lecturile din C. Stere; Clujul agitat şi incert ca soartă după 1944; anul 1945 cu un ritm absurd şi totuşi plin de învăţăminte) etc. Scrise între 1965 şi anul premergător morţii sale, 1991, paginile memorialului (ne informează Aurel Răduţiu) sunt mai mult decît o autobiografie, totdeauna subjugată condiţiei eului ce se povesteşte; ele ilustrează ipostazele istoricului „arhivist" ce-şi asumă misiunea de a lumina documentul prin devoţiune şi respect pentru adevăr. E o lecţie de deontologie în materie de istorie şi cariera lui D. Prodan (vezi *Enciclopedia istoriografiei româneşti,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p. 275, textul redactat de Pompiliu Teodor) îşi proclamă modelul tutelar şi îşi fixează efigia durabilă.
Originar din universul satului, David Prodan retrăieşte momentele existenţiale şi ceremonialul vieţii ţărăneşti arhetipale. Copilăria, muncile satului, familia, fraţii; humorul farmacopeei ţărăneşti, apetitul pantagruelic al copilului de ţăran, deliciile bucătăriei în zilele de sărbătoare şi momentele cu valoare de ceremonial (nunta, botezul, înmormîntarea etc.) ne introduc în lumea *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă (interesantă e remarca tatălui care, ascultînd proza lui Creangă în lectura fiului său, exclamă: „păi astea şi eu le pot scrie"!). Există şi aici un spaţiu homeric, un teritoriu paradisiac şi predominant rămîne humorul: uimirea copilului, obişnuit cu hrana puţină şi atent drămuită, la povestirile celor întorşi din America, unde carnea este hrană zilnică... („Visam să ajung şi eu în America să mă satur o dată cu carne"). Calendarul muncilor ţărăneşti şi ritualul vitelor, al porumbului fript sau fiert, al cartofilor copţi este conservat ca un
timp indelebil şi David Prodan trăieşte percepţia vie a aromelor, a celebrării pîinii scoase din cuptor, a cînepii topite.
Ne instalăm în atmosfera atît de familiară prozei ardelene, unde ceremonialul rural vine din mituri străvechi, aşa cum însuşi Lucian Blaga le invocă în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor.* Abecedarul şi plăcerea unei lumi noi („prima mea carte. O văd şi acum albă, imaculată, îi am în memorie şi mirosul de imprimat proaspăt"); raporturile ţărăneşti şi psihologia acestei lumi (ca în proza lui Pavel Dan, slujba religioasă e rememorată prin „gazdele fruntaşe dormitînd în strane"); experienţa şcolilor; primul film şi reacţia copilului neavertizat; anii formaţiei şi primele lecturi (un episod memorabil, epic vorbind, e al ţăranului insomniac, apelînd la lecturile cazaniilor pentru a adormi) reprezintă dimensiunea narativă a memoriilor.
Ceea ce urmează în „Memorii" aparţine ipostazei cercetătorului şi, mai ales, a arhivistului, cum îi place lui David Prodan să reafirme. Sugestia climatului intelectual al Clujului interbelic e adesea perfect credibilă epic. Evocarea unor umbre precum Ion Breazu („Prietenia care ne-a legat apoi o viaţă a devenit astfel pentru mine şi o veşnică şcoală") şi Ion Chinezu (lor le este închinată ediţia din 1984 a *SuppJex-ului)* ne pune în spaţiul acelui Cluj memorabil, cu exemplare destine umane (D. Prodan îmi vorbea despre ultimele ore de tragică suferinţă ale profesorului lui Ion Breazu, vegheat de el, bunul său prieten încă din anii liceului de la Orăştie). Format la şcoala lui Vasile Bogrea şi în cultul operei lui Nicolae Iorga, *arhivistul* devine cercetătorul pregătit treptat prin frecventarea ştiinţelor auxiliare ale Istoriei şi prin admiraţia pentru istoriografia franceză („Mentor, călăuză în tainele istoriei mi-a fost însă mai ales cartea franceză al cărei credincios am rămas"). David Prodan ilustrează ipostaza istoricului deschis artelor, cultivîndu-şi apetenţa pentru valorile plasticii şi, în special, ale muzicii. Puţinele călătorii înregistrate, cu amintirile şi impresiile lor, ţin de un posibil jurnal de călător cu nostalgiile marilor valori artistice.
Dar mai presus de toate, avînd să reprezinte sensul vieţii sale, este studiul istoriei şi, în mod deosebit, al istoriei Transilvaniei. Cariera de profesor întreruptă brutal şi nedrept din pricina atmosferei din Universitatea clujeană şi din cauza fostului rector

de atunci, C. Daicoviciu („procesele" intentate intelectualilor prin jocul politic înspăimîntător al anilor '50-'60); presiunile, şantajul, strategiile oneroase, jocul diabolic al anchetelor sau al şedinţelor; diversiunile, dogmatismul şi vulgarizările grosolane în istoria acelor decenii fac parte din cortegiul evenimentelor înregistrate cu tulburare şi gravitate de D. Prodan. Preeminenţa studiului (arhivele sunt pentru D. Prodan „O parte din viaţa mea, o parte esenţială"), enorma autodisciplină şi exigenţa explorării surselor şi confruntarea lor ţin de etica unui savant necruţător cu spiritele false şi corupte. *Memoriilelui* D. Prodan sunt mărturia unei dramatice zbateri în numele unei ştiinţe căzute victimă

imposturii unora, cumularzi de funcţii şi de privilegii. Principiile care animă cariera istoricului sunt de o intransigenţă absolută. Spirit drept, intratabil, D. Prodan nu se instituie în acuzator; el este victima care avertizează, reamintind umilirea, nedreptatea şi jignirea care i-au întunecat nu puţini ani de viaţă consacraţi Cărţii şi Adevărului. Căci istoria scrisă de D. Prodan are nobleţea emblematică a adevărului şi a sacrificiului asumat prin muncă şi prin singurătatea mesei de lucru.
Spuneam că David Prodan este un *moralist.* Preceptele vin din universul satului său de baştină şi din anii exemplari ai activităţii de istoric rămas singur cu documentele şi cu mesajul lor profund. Nu e vorba de afişarea superiorităţii morale a omului. David Prodan este cărturarul dăruit muncii, fără ostentaţie şi, mai ales, fără a beneficia de laudele sau binefacerile unei situaţii privilegiate. De aceea portretele compuse de el, veritabile *fiziologii* de tipul celor cultivate în secolul trecut, amintesc, în acelaşi timp, de *Caracterele* lui La Bruyere. în istoria memorialisticii româneşti, David Prodan îmi aminteşte de E. Lovinescu , memorialistul atît de grav lezat în intenţiile şi aspiraţiile sale, rămînînd (de aici analogiile) singur în cele din urmă, în faţa hîrtiei şi a cărţii de literatură citite cu pasiune devoratoare. Sunt paginile unui om destinat singurătăţii muncii, pentru care „confraţii" sunt mărturii, exemple sau, dimpotrivă, siluete deformate de grave dezertări morale. Elogiile nu lipsesc: Ion Breazu, Pavel Dan, Emil Petrovici, G. Călinescu, dar mai cu seamă Nicolae Iorga („Ca istoric, pe Iorga trebuie să-l simţi şi î^n aerul pe care-l respirai"), Th. A. Naum etc. Sunt mărturii pilduitoare (nu sunt ignorabile numele unor tineri, pe atunci, dascăli de azi ai
Facultăţii de Istorie şi Filosofie, amintite cu căldură şi dragoste), în schimb, C. Daicovici beneficiază de un portret alcătuit din contraste, din linii dure, dar şi din propoziţii elogioase. Un portret de o duritate absolută e al lui Ştefan Pascu şi lecţia oferită este plină de învăţăminte. E un portret din care se poate învăţa. Tot un fel de istorie...
Dar *Memoriile* păstrează un document de un dramatism absolut: scrisoarea lui Ion. D. Sîrbu, aflat în ultimele luni de viaţă, către Dascăl: „Pentru mine - scrie Ion. D. Sîrbu - reprezentaţi arhetipul de dascăl ardelean pe care l-am considerat întotdeauna ca un model şi exemplu (...) Ceea ce aţi făcut Dumneavoastră pentru istoria Transilvaniei reprezintă un opus monumental de documentare, adevăr, simţire şi *presimţire* (s.a. I.D.S.)".
Cum pentru scriitorul „exilat" la Craiova pînă în ultimele sale ore Ardealul este un „concept moral", David Prodan avea să-l exprime chiar prin limbajul Istoriei şi al mărturiilor acesteia.

Dialoguri spirituale

In *Pietre pentru templulmeu* Lucian Blaga găsea o sugestivă exprimare a sensului metafiziac al demersului uman; cunoaşterea e însoţită, observă autorul meditaţiilor, de mister şi de enigmă, iar paşii făcuţi în descoperirea sensului ascuns al lucrurilor dau o aură de mister altor ipostaze ale lumii. Există, spune filosoful-poet, *„un principiu al conservării enigmelor".* Artele sunt privilegiate de un atare principiu: „Există lucruri adînci, care în lumina artei pot fi înţelese mult mai limpede decît în lumina ştiinţei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunei decît în lumina soarelui".
Limpezimea cunoaşterii artistice, obiect al reflecţiei filosofului, e, cred, dominanta răspunsurilor inspirate de cunoaştere, de Carte şi de înţelepciune în *dialogul*'provocat de Zaharia Sângeorzan cu Nicolae Steinhardt *{Monahul de la Rohia răspunde la 365 de întrebări incomode adresate de Zaharia Sângeorzan,* Editura Revistei Literatorul, 1992). Titlul întreg e de transcris şi singura

obiecţiune e la termenul „incomodă" a întrebărilor, deoarece răspunsurile şi, bineînţeles, întrebările încetează să fie „incomode" o dată ce sunt acceptate şi asumate de cei doi epistolieri angajaţi într-o tainică şi generoasă comuniune spirituală. Sunt, într-adevăr, dialoguri spirituale sau dialoguri ale spiritului animat de înţelepciunea etosului slujit de N. Steinhardt, de pilda totdeauna actuală şi extraordinară a Bibliotecii, univers tutelar, activ şi gata să depună mărturie în faţa instanţei morale supreme, a fiinţei ce se interoghează pe sine, răspunzîndu-şi, înfiorată de lecţia vieţii şi de viaţa cărţilor.
în postfaţa lui Zaharia Sângeorzan, pe care şi-a intitulat-o *Profetul de la Rohia,* datată 10 ianuarie 1990, sunt prezentate circumstanţele care au favorizat dialogul epistolar şi succesiunea celor 365 de întrebări şi răspunsuri formulate în tot atîtea zile de singurătate ale criticului ieşean, încercat de evenimente şi de reacţia celor din jur, precum şi de *singurătatea în meditaţie şi în muncă a monahului de la Rohia.*
Nu e greu de înţeles că exemplul lui Nicolae Steinhardt, destinul său, cărţile şi meditaţia sa în

amrginea cărţilor şi a valorilor estetice, decizia luată (retragerea în canoanele monahismului ortodox), au atras atenţia lui Zaharia Sângeorzan, aflat atunci (1988) în căutarea unor certitudini morale. Scrisorile au plecat spre Rohia de unde au venit, fără întrerupere şi fără acceptarea vreunei regii epistolare de tipul celor cunoscute şi frecventate (şi la noi), răspunsuri tulburătoare ca adîncime, cunoaştere, disponibilitate spirituală şi intelectuală.
Moartea lui N. Steinahrdt a întrerupt schimbul epistolar, iar criticul care nu-l întîlnise niciodată pe cărturarul retras la mănăstire, s-a aflat în faţa unor reflecţii de o profunzime şi de o extraordinară altitudine intelectuală, argumentate prin recursul la mărturia unor opere fundamentale şi a unor mari scriitori. Disponibilităţile intelectuale şi resursele morale ale autorului *Jurnalului fericirii* sunt relevante în sensul cel mai adînc al cuvîntului prin calitatea -arareori ezitantă sau echivocă - a întrebărilor, prin textele invocate, de cele mai multe ori incitante, stimulînd meditaţia, reflecţia încărcată de referinţe şi de rezonanţe sufleteşti. Invitîndu-l la Rohia, cu prilejul redactării unuia dintre răspunsuri, Nicolae Steinhardt
vorbeşte despre o anume „dispoziţie de hagealîc", plăcere a călătoriei prin cuvinte şi prin întîlnire în spaţiile culturii şi, deci, ale Cărţilor. Lăudîndu-l pe autorul întrebărilor pentru natura textelor propuse interpretărilor (Holderlin, D. Stelaru etc), refuzîndu-i doar o singură dată o întrebare socotită confuză şi ininteligibilă, N. Steinhardt are, evident, sentimentul comuniunii şi al ţinutei superioare a întrebărilor formulate (sunt adesea invocate texte filosofice, mărturii şi confesiuni de scriitori etc.)
Aşadar, „în dispoziţie de hagealîc", cărturarul de la Rohia răspunde, edificînd, desigur, fără intenţie şi fără vreun proiect prealabil, o Carte despre cultură, despre cărţi, despre oameni şi despre condiţia morală a existenţei noastre. Primul motiv al dialogului este, în mod cert, *Cartea* şi suprema metaforă a *Bibliotecii,* înţeleasă în sensul conferit acesteia de către Borges. Lumea cărţilor e, în fond, depoziţia spiritului în ipostaze esenţiale ale fiinţei însetate de cunoaşterea şi de adevăr rostite sub semnul indelebil al frumosului creaţiei. în spaţiul Bibliotecii lui N. Steinhardt sunt cîteva opere şi cîteva nume privilegiate: Thomas Mann *{Muntele vrăjit şi Doctor Faustus),* Marcel Proust, Dostoievski *{Fraţii Karamazov, Demonii),* Edgar Poe *{„Corbul &* pentru mine, cea mai frumoasă poezie din cîte s-au scris vreodată"), Baudelaire, Sinclair Lewis, Daudet, Galsworthy, Camus, *Mizerabilii,* Jules Verne, Peguy, Eugen Ionescu, Beckett, Elias Canetti *{Orbirea),* Lampedusa *{Ghepardul),* Valery Larbaud, Lautieamont etc. Pentru unii, autorul răspunsurilor găseşte caracterizări lapidare, exacte şi foarte sigure (luciditatea, curajul şi onestitatea lui Camus, asociindu-l pe Panait Istrati).
în ce priveşte literatura română, referinţele sunt şi ele extrem de edificatoare pentru excursul criticului şi, mai presus de acesta, pentru meditaţia de cititor şi de interpret al textelor esenţiale ale culturii româneşti: Mihai Eminescu e comentat cu fineţe şi argumentaţie estetică; Liviu Rebreanu; Mircea Eliade, scriitorul, autor al unei opere precum *Noaptea de Sînziene,* carte socotită un roman excepţional; Emil Botta, Marin Preda *{Imposibila întoarcere* „e o carte formidabilă"); Ileana Mălăncioiu; Eugen Barbu *{Groapa, Săptămîna nebunilor)* etc.

Cum se vede, alegerea e făcută în funcţie de criterii estetice; e drept că ele nu pot eluda condiţia morală, dominantele etice ale creaţiei, sensurile acesteia. Caracterizările sunt - spuneam -sugestive şi sigure; unele sunt de-a dreptul definitive (Ileana Mălăncioiu e o Antigonă cu suflet de Electră; Nicolae Breban „e un Dostoievski la nivelul lui G.M. Vlădescu").
Poate e de spus că Nicolae Steinhardt concepe Biblioteca drept o realitate dinamică, spaţiu al meditaţiei, al referinţelor intertextuale şi al dialogurilor spirituale active, fertilizînd gîndirea şi cunoaşterea. De aceea Biblioteca refuză livrescul şi detaşarea artificială de întrebările existenţei şi ale condiţiei fiinţei. Fascinaţia Bibliotecii nu înseamnă defel supunerea la mărturia strivitoare a Cărţilor. Exemplele cele mai edificatoare i se par criticului de la Rohia romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului,* şi *Doctor Faustus,* opera lui Thomas Mann. Autorul însemnărilor de faţă ţine să sublinieze că ideea *nesupunerii la* autoritatea Bibliotecii e perfect justificată şi cărţile invocate sunt elocvente, mai cu seamă că romanul lui Eco proiectează (ca motiv esenţial) simbolurile Bibliotecii şi ale misterului Cărţii!
Reflecţiile despre Carte şi despre condiţia Bibliotecii ne-au ~ amintit de un comentariu datorat lui Andre Malraux din jurnalul-memorial *Les Noyers de l'Altenburg,* scris în zile de prizonierat, întrebării: care sunt cărţile fundamentale (nu avem cum să-l uităm pe eroul lui Dumas, abatele Faria!) pe care le-ar lua cu sine în închisoare, Malraux răspunde prin trei titluri de cărţi: *Don Quijote, Robinson Crusoe*

şi *Idiotul.* Sunt *cărţile singurătăţii,* cum se poate vedea; sunt cărţile înfruntării - prin singurătate - ale existenţei şi ale regăsirii căilor ce duc spre oameni! N. Steinhardt ar fi fost -sunt sigur - de acord cu Malraux sau ar fi acceptat remarca, extrem de categorică, a lui Julien Green din *Le bel aujourd'hui,* potrivit căreia singurul autor unde scrisul este rezultatul unui impuls vital este Dostoievski şi, în consecinţă, singurul de păstrat ca mărturie supremă!
Pentru N. Steinhardt, C. Noica este personalitatea cea mai importantă în ordinea formaţiei sale („...în afara părinţilor mei, e omul care mi-a influenţat cel mai mult viaţa"). Nostalgia valorilor e adesea mărturisită şi mari personalităţi ale gîndirii filosofice
româneşti sunt evocate în file tulburătoare, aşa cum o făcuse şi în *Jurnalul fericirii.* Nevoia de poezie pentru cei închişi; trimiterile informate la marii gînditori ai lumii; admiraţia pentru *proza* proustiană; suprema umilinţă, defel ipocrită sau jucată, în faţa culturii; sfiala în prezenţa Cărţilor fundamentale; metafizica poeziei, misterul ei tulburător; elogiul operei eminesciene, făuritoare a unei mitologii româneşti reprezintă ipostaze ale cărturarului Nicolae Steinhardt.
Cred că definitorie e, pentru acest om format în admiraţia culturii şi a valorilor morale, marea bucurie a cărţii. Nimic exagerat şi nimic excesiv în atitudinea cărturarului: „Citirea şi recitirea capodoperelor - mărturiseşte în una dintre scrisori - îmi creează un sentiment de exaltare şi bucurie, sunt pentru mine căi de contact cu absolutul". Şi din acest motiv, Nicolae Steinhardt este intratabil în prezenţa nonvalorilor sau în aceea a unor participanţi la anumite evenimente şi care au comis grave culpe (mai ales în ordine morală).
Omul care s-a retras în canoanele vieţii monahale la Rohia e adesea singur şi resemnat, neliniştit de condiţia vîrstei („Şi-s bătrîn şi resemnat. Şi-s, acum, monah. Viaţa monahală e acaparatoare, ca orice iubire"). Are, însă, forţa de a descoperi în valorile creaţiei şi în memoria cărţilor reazim pentru meditaţia despre fiinţa umană. Refuzînd surogatele culturale, experienţele superficiale, sancţionînd inconsecvenţele caracterului (I. L. Caragiale şi Flaubert sunt citaţi pentru categorica lor replică la condiţia prostiei), regretînd dispariţia valorilor morale ale satului, condamnînd în numele unei vieţi pilduitoare, N. Steinhardt crede cu tărie în cultură şi în carte. Crede, prin urmare, în eternitatea umanităţii.

Cuprins

fi